目　录

1

艰辛岁月

19 世纪末，奥匈帝国在政治与地理上发生了巨变，正作困兽挣扎。对此若无透彻的了解,那么,寻迹追索巴托克（Béla Bartók）——这位匈牙利最伟大的人物之一——的出生地恐怕是会徒劳无功的。有人可能会以为巴托克生于匈牙利，这点倒也没错，但就算知道他是 1881 年 3 月 25 日生于托伦塔(Torontál)省的纳吉森特米克罗什(Nagyszentmiklós),帮助也有限,因为在现今的匈牙利地图上是找不到这么个地方的。如果有读者想起 1920 年的几个条约把匈牙利东边一大块土地割让给罗马尼亚，那么他还要知道纳吉森特米克罗什也改名为桑尼可劳·马瑞(Sînnicolaul Mare)。除此之外,也得知道这个地区在地理上的复杂和居民语言的混杂，因为这对巴托克的生活与作品有极大的影响。我们要记得，人们一般称他为“钢琴家、作曲家以及民歌采集者”。巴托克的民族意识可视为源于强烈的民族骄傲,而非对于景致、国家或政治

传统甚至“祖国”有感情上的依恋；“祖国”在一些更浪漫的爱国人士的民族主义狂热中，乃占有举足轻重的地位。

种族和语言上的摩擦向来是政治上最棘手的问题，而这也的确是动乱不安的根源所在，它最后造成哈布斯堡(Hapsburg)帝国的解体，形成今日的东欧诸国。我们有后见之利，不难了解哈布斯堡君政从法国革命起便节节败退。此后的 120 余年间，它在政治上的成就和最后的覆亡只能从它延缓挫败上来度量。19 世纪中叶，在奥地利、匈牙利、捷克、斯洛伐克、波兰以及意大利等国对革命运动的镇压手段多少有点血腥，但是有效地营造出一个稳定的假象，其实这种做法不但无法浇熄，反而更助长了潜藏的热望。1849 年，拉约斯・科苏特(Lajos Kossuth)率匈牙利人起义，结果以失败收场，不过科达伊 (Zoltán Kodály)说：

> 这仍然是历历在目而令人毛骨悚然的回忆。街上仍可常常见到那些当年参与革命的长者，以及脸上留着科苏特式胡子的人。

奥地利在意大利遭受重挫之后，于 1867 年匆匆与匈牙利签订《奥匈协定》(Ausgleich)，建立了所谓的“双重君政” (Dual Monarchy)，同时也采取保守与自由并举的政策，不过两者的成效多少有点彼此抵消。1867 年的协定未能减缓爱国志士胸中的滚滚热血，所以不安在表面之

下继续燃烧着。

在匈牙利,革命的暗流有两个层面,所有的运动只靠一个未经定义的概念——“匈牙利人的匈牙利”而连起来。虽然这一点在运动的主要人物身上并不见得明显，但是独立人士和无产阶级并不是同义词，他们的目标也很容易有所抵触,甚至完全相反。在 19 世纪的匈牙利,人民立刻受到为数众多而且还停留在封建心态的贵族与外国势力的镇压。

巴托克的民族意识接续了两个阵营，这种意识早在他创作生涯之初便在他的艺术声明中占有重要的地位，使得政府官员与知识分子对他所持音乐之外的目标是否妥当,产生了激烈的争辩。他的音乐在匈牙利演出,他在



纳吉森特米克罗什农业学校,巴托克的父亲是该校校长

民间音乐研究方面的整理与出版,引来无足轻重的争辩,但这和内在的艺术或学术价值无关。

不过,政治上的不满似乎对巴托克的家人影响不大,因为他的父辈祖辈都在既有的社会秩序中找到安身立命之所。后来巴托克在学生时代曾经斥责（而且是相当严厉地）母亲攀附家族中亲德势力的不爱国举动。祖父雅诺斯（Janos）在纳吉森特米克罗什一所农业学校担任校长之职,素孚众望。他在1877年去世,由作曲者的父亲老巴托克以22岁的年龄继任。三年之后,他娶宝拉·弗伊特(Paula Voit)为妻,她是一位技巧扎实的业余钢琴家兼教师,次年产下第一个孩子——贝拉·巴托克。

记述这个中产阶级家庭安稳无虞的生活景况并非意味着这对年轻的父母安于现状、缺乏想像力。情形正好相反，巴托克的父亲似乎是个活力十足、想像力丰富的人，他的进取心和决断力更加深了他的责任感。他草拟各种农业改革及精耕计划，在教育方面的论述也颇丰。对本书更为重要的是他对人文的兴趣甚广，尤其钟情于音乐。“纳吉森特米克罗什乐社”的成立,他居于首功,自己甚至还去学大提琴，以期参加乐社的管弦乐团。虽然匈牙利人在这个城镇里占大多数,不过德国人、罗马尼亚人及南斯拉夫人为数也不少。要调和不同的族群，这本身就是一件了不起的功劳。

年幼的巴托克在音乐方面的启蒙与发展大多落在慈爱的母亲宝拉手上，这在宝拉对贝拉的童年记载中有所提及，字里行间洋溢着疼爱之情。我们从一位音乐禀赋

过人的孩童身上能想到的也差不多就是这样了，他能在钢琴上以单指弹出一些民谣曲调，倒还看不出来他是个天才。巴托克的家庭和其他中产阶级的好家庭一样，借助弹曲子给他听，带他上当地的音乐会，如乐社管弦乐团的开幕音乐会，来陶冶他的才赋。宝拉回想当时的情况，言词间流露出母性的宠爱：

在场的宾客继续吃喝，但他马上放下刀叉，全神贯注地聆听。他满心欢喜，对于其他人听到如此美妙的音乐时还能继续吃喝，心里感到不悦。



巴托克与其妹于波日松尼合影，时为1892年

巴托克5岁时，在他苦苦恳求下，开始跟母亲学钢琴。对一个安适的布尔乔亚童年而言，一切似乎都非常顺利。可是一件噩耗使得往后几年成了一段艰辛困苦的岁月。巴托克的父亲健康一直不佳，虽然曾经到奥地利度假与“治疗”，但还是被迫在1877年底辞去工作。他的病情持续恶化，于次年8月4

日去世。

可怜的宝拉痛失丈夫,无力抚养两个小孩(女儿爱尔莎〔Elza〕年仅3岁),所以宝拉的姐姐伊尔玛(Irma)搬来和他们同住,以便帮忙照顾。宝拉当时仍继续教巴托克练琴。巴托克生性内向,体弱多病。他常感染严重的胸腔疾病,而肉眼不可见的皮肤病更使他不愿和其他小朋友一起玩耍来往。眼前的问题加上母亲不得不为现实生计操劳,加深了他内心的孤独寂寞。虽然他终其一生予人的印象是极为缄默拘谨,但是少有人会怀疑在他自抑的举止背后的不屈意志与原则,他面对大力阻挠时仍无惧于表达自己,我们在后面将会看到这一点。

这个家庭一年多以后才开始走出这次悲剧的阴影,以更积极的态度面对未来。宝拉在纳吉斯佐罗斯(Nagyszöllös:位于前捷克斯洛伐克境内)的一所学校中找到教职工作,他们在此住了三年,贝拉·巴托克的音乐发展又重获动力。他开始创作钢琴短曲,他的才能也引起了当地及到访音乐家的注意。但是巴托克夫人在情感上不愿对孩子的"伟大将来"作任何臆度,她把贝拉·巴托克送到纳吉瓦拉(Nagyvárad)去,让她的另一个姐姐爱玛(Emma)来照顾。但学习结果并不很理想,次年即返回纳吉森特米克罗什,但是他那段时间在音乐上的表现却远超过课业成绩,他在一场当地的音乐会上弹奏贝多芬《华尔斯坦》(Waldstein)奏鸣曲中技巧艰深的第一乐章,以及自己写的《多瑙河水流》(The Flow of Danube),结果大为成功。若说光凭这首小音诗就能看出他将来的伟大





左为巴托克的父亲，他在巴托克7岁时去世。右为巴托克的母亲，她是巴托克音乐训练的启蒙恩师

成就，也实在有点好笑，但是他的创作冲动虽然还不甚稳定，却已经露出端倪。重要的是，这次成功给一位学校督察留下了良好的印象，在他的运作下，宝拉留职停薪一年。于是宝拉举家搬到更迷人的波日松尼（Pozsony，即现在的布拉提斯拉瓦〔Bratislava〕），她希望在这个文化重镇找个更好的工作，给孩子更好的教育。但是此行并不顺遂，她的工作没着落，最后只得接受在贝兹特斯（Beszterce）的工作，这地方甚至比纳吉斯佐罗斯还要平淡。皇天不负苦心人，她的坚毅终于有了回报，1894年，她到波日松尼的师范学院任职。五年来的飘泊不定终于



波日松尼，巴托克在此开始有系统地习乐

告一段落。

对巴托克来说，这带来的助益是难以估量的。

他在 1923 年出版的自叙中说道："在当时，波日松尼的音乐生活是全匈牙利各城镇中最为蓬勃的。"

他之前打算（但未达成）定居波日松尼时，曾随费伦・艾克尔（Frenc Erkel）的第三个儿子拉斯罗・艾克尔（László Erkel）学音乐。费伦・艾克尔是匈牙利素孚众望的作曲家，他的歌剧到现在还常在布达佩斯歌剧院上演，费伦育有四子，皆为音乐家。巴托克此刻迫不及待地恢复以前的课程：



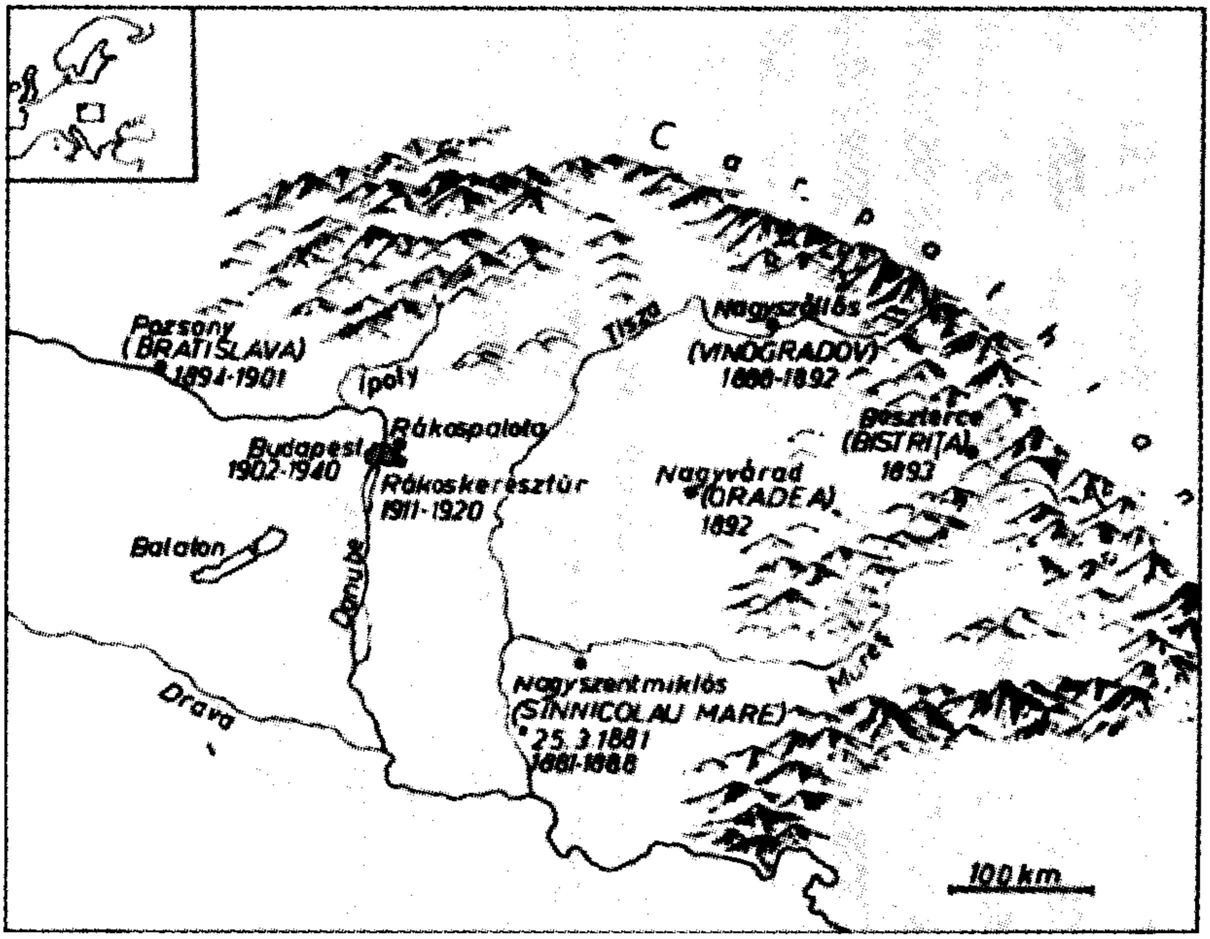
拉斯罗·艾克尔，他是费伦·艾克尔之子，拉斯罗于19世纪90年代初曾教过巴托克

我向他学和声和钢琴，学到15岁，他也要我听歌剧和音乐会……我也没忽略室内乐，所以到18岁的时候，我对从巴赫到瓦格纳（虽然只到《唐豪舍》）的音乐已有相当丰富的知识。我在这几年间潜心作曲，勃拉姆斯及多纳尼（Dohnányi）对我影响甚深；多纳尼仅长我四岁，他早期的作品给我极为深刻的印象。

多纳尼是匈牙利音乐的重要人物，声名远播欧洲。他是一位杰出的钢琴家、教师兼指挥家，以“勃拉姆斯”风格来创作，所写的音乐温馨感人，技巧完备。他为钢琴和管弦乐团谱写了精巧的《儿歌变奏》(Variations on a Nursery Song，即《小星星》〔Twinkle Twinkle Little Star〕)仍是最好的音乐作品之一，听来机智横溢，生意盎然。有一段时间，好像巴托克也会成为这类作曲家，必须说明的是，从巴托克最早的作品来看，他比不上多纳尼。巴托克确定了自己的方向，蜕变为20世纪音乐创意

独具的伟大人物之一，此时两人的风格当然已是南辕北辙了。不过,他的保守性格中仍不失年轻人的粗犷严峻,这得归功于多纳尼。

总之，在波日松尼的五年是一段奠基与扎根的岁月。丧父和居无定所的伤痛已渐渐平息，而他在音乐上也渐趋成熟。他花了很多时间练琴，不这样练的钢琴家是不能把演奏当成认真的事业来看待的，他对音乐大师的丰富遗产的知识和领悟，在自己的钻研和音乐环境的熏陶下与日俱增。拉斯罗 · 艾克尔于 1896 年去世,他继



巴托克早年生活的传记地图

续随作曲家海特（Hyrtl，他现在已为人所遗忘）学习，而不曾有长时间的中止。

波日松尼在地理、政治与社会上都和维也纳颇为相近，它和这座哈布斯堡首府的渊源极深，所以巴托克会选择那里的一所音乐学院来继续他的音乐研习，自是不用多加讨论。1898 年 12 月 8 日，他满怀欣喜地随母亲前往维也纳参加音乐鉴定考试。虽然当时的君主政权朝令夕改，名额通常都保留给奥籍人士，他仍顺利通过了鉴定考试，并获得国王基金的奖学金。

宝拉多年来的辛劳终于有了报偿，原以为可以扬眉吐气一番，但不出几周，巴托克却做了一个重大而影响深远的决定：他放弃维也纳，选择就读布达佩斯音乐学院。这项决定想必在家里也弄得风风雨雨，但他在自传中只有不带感情的寥寥几笔：

在当时的波日松尼，维也纳音乐学院被认为是惟一的音乐中心。但是，我听从多纳尼的建议，选择了布达佩斯。

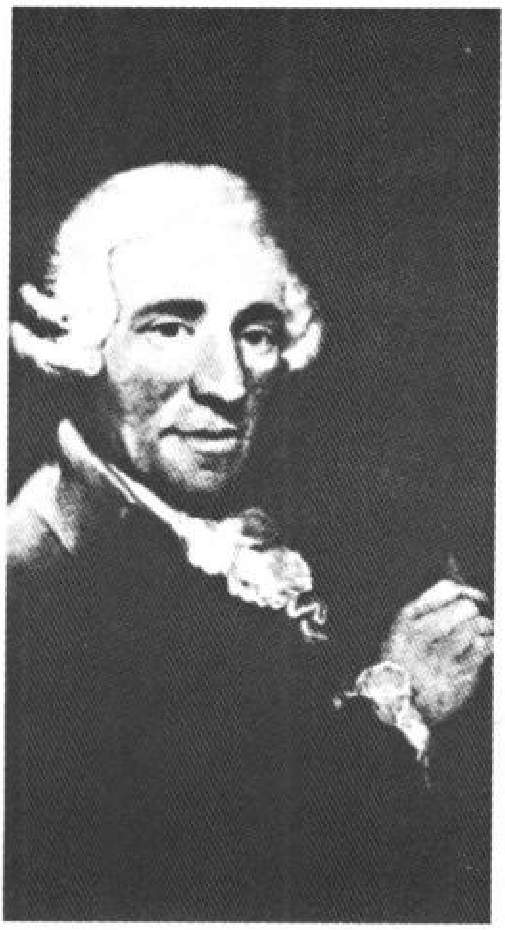


1899年的巴托克,他在这一年入布达佩斯音乐学院就读

2

求 学

匈牙利在音乐上是奥匈帝国的附庸，在其他方面也是如此。上层贵族（他们的财势得依赖他们厚颜拥护的哈布斯堡王朝）都拥有规模可观的乐团。这些乐手照例都是聘自德国或奥地利，他们在匈牙利建立起一个本质上属于德奥乐风的传统，这个传统到20世纪初还主导着匈牙利乐坛。其中最著名的音乐家当数海顿（Josef Haydn），他在米可洛斯·（尼可拉斯）·埃斯特哈齐亲王（Prince Miklós〔Nicholas〕Esterházy）府中担任指挥及常驻作曲家多年，有许多重要的古典时期乐作其实都是在匈牙利完成和首演的。海顿本人也不否认匈牙利音乐对他的创作灵感有所助益，因为他有许多作品参照了在匈牙利流行已久的“吉普赛”提琴音乐。海顿G大调钢琴三重奏的末乐章，也就是“吉普赛回旋曲”（Gypsy Rondo）便是最著名的一例。有人针对这种现象曾指出：



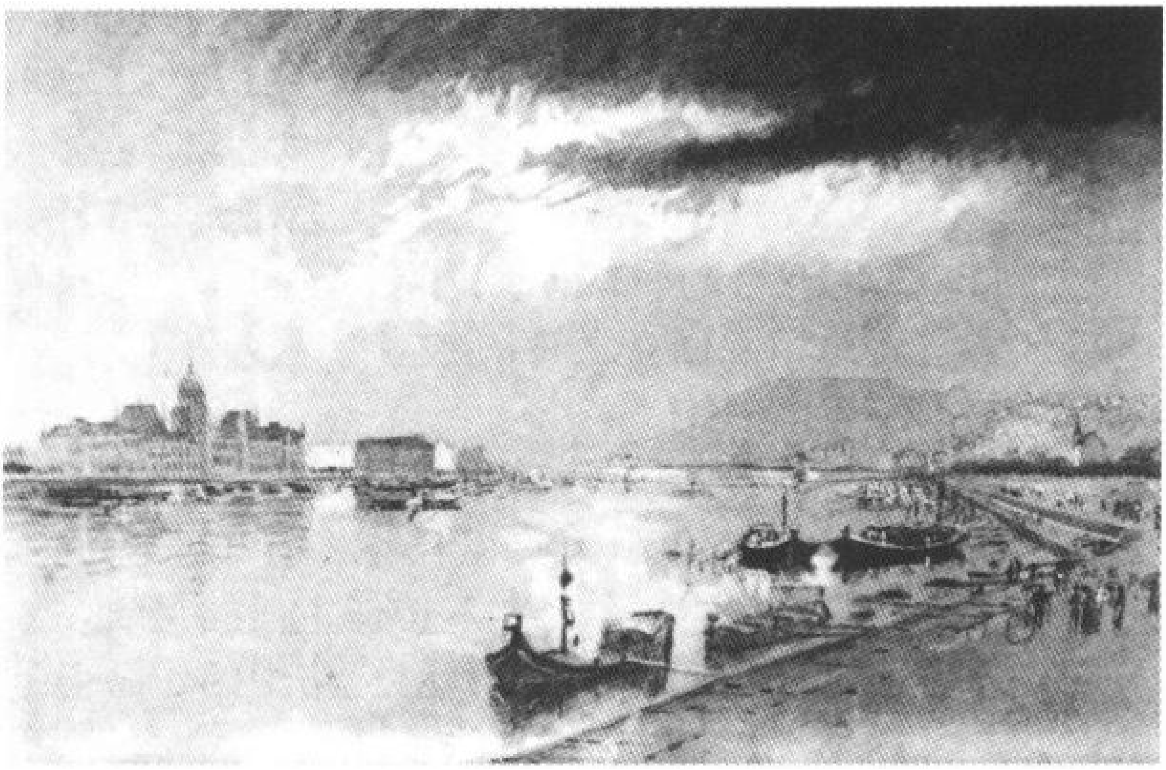
海顿。托马斯·哈代(Thomas Hardy)的油画

海顿是第一位在他刻着匈牙利风格的音乐中，向全世界宣告匈牙利的音乐表达模式的诞生，而且有别于其他音乐的风格。

海顿所采用的素材能否真正代表匈牙利音乐是另外一回事；促使巴托克及科达伊为建立一个真正属于自己民族风格的音乐而拼命的人是不是海顿，我们也不得而知。海顿的出现确实唤起了匈牙利人对本土音乐的觉醒，这一点倒是毋庸置疑，科达伊也承认：

在匈牙利的乡间小镇里，不论是学校的学童、地方官员或是其他人等，只要有人会拉小提琴，便三五成群地坐下来，拉起海顿的弦乐四重奏。对这些人而言，海顿的音乐是惟一能让他们登上古典音乐殿堂的路径。

海顿(之后的舒伯特和勃拉姆斯也是如此)所使用的素材为一些作品添上些许匈牙利的地方色彩，其来源有二：一是所谓的入伍欢送乐(verbunkos：该词源自德文的



1903年左右的布达佩斯

“征召入伍”〔Werbung〕。传统上，这种音乐都是在新兵入伍时用的），这种乐风是匈牙利古代的舞蹈音乐和流行歌谣的混合；其二是较晚近的吉普赛柴达舞曲（csárdás）。这种风格在19世纪的政治喧扰中，有其象征的角色，而匈牙利的作曲家不顾它色彩上的驳杂，悦而纳之，视之为一心爱乡的明证。即便如此，这还只是粉饰而已，像米卡利·莫桑伊（Mikály Mosonyi）、费伦·艾克尔以及四海为家的李斯特等作曲家虽然积极献身于民族主义，但是基本上仍是身属西欧浪漫音乐的主流。李斯特是当时匈牙利最著名的音乐家（他父亲曾在埃斯特哈齐王府中任职），他虽然年幼即离开匈牙利，但后来对祖国的动静日

益关切。这也反映在他的作品中。年少时一笔挥就的匈牙利狂想曲，为严峻的“匈牙利历史画像”以及以“匈牙利”风格写成的宗教音乐所取代。他到布达佩斯的次数愈来愈频繁，停留的时间也愈来愈久。面对政治与军事上的挫败，文化理想似乎有助于民族的认同，于是他在1875年国立音乐学院创立之时，欣然接下第一任院长之职，艾克尔则为创院主任。

民族主义者的热望方兴未艾，不过还是摆脱不了德奥音乐的影响。1899年秋天，巴托克入音乐学院就读时，情况还是差不了多少。继艾克尔接任主任的是欧登·米哈罗维奇（Ödön Mihalovich），他对瓦格纳的作品很是热衷。布达佩斯歌剧院（the Budapest Opera）当时虽已享有国际地位，但是大部分是由奥国指挥兼作曲家古斯塔夫·马勒（Gustav Mahler）在1888～1891年的领军下造就的。

布达佩斯没有置身于19世纪其他风潮——资本主义和工业化——之外，这些风潮使交流的障碍更显萎缩。波日松尼和维也纳保持着密切的关系（原因如前所述），和中产阶级保守主义的关系也是如此。在布达佩斯臣服于时代魅惑而没有国界藩篱的阻碍下，其生活方式和巴黎、维也纳不相上下。赌场、豪华餐厅还是富裕的贵族光临，而路边的咖啡座上喧嚣的是最近的文学与政治辩论。这些并没有让生性严肃的青年巴托克（他只要有人在身旁就不自在）分心，他反而对这个城市文化生活的新鲜刺激和多彩多姿有所反应。



伊斯特凡·托曼与钢琴班学生摄于1910年。巴托克站在后排左起第三位。最左边的是阿诺德·塞凯伊(Arnold Székely),他是一位杰出的钢琴家,曾是索尔蒂爵士(Sir Georg Solti)与安妮·费舍尔(Annie Fischer)的老师。前排右起第三位是费莉西塔丝·法比安(Felicitas Fábian),她是巴托克年轻时倾心的对象,巴托克有些早期作品献给了她

巴托克在音乐学院的钢琴教授是伊斯特凡·托曼(István Thomán),他曾是李斯特的弟子,也是多纳尼的老师,他对巴托克的影响极为深远。托曼全心栽培巴托克,他对门生的技巧与学业上的督促,是与对巴托克的希望以及巴托克艺术经验的发展同时并进的。25年后,巴托克在致其师托曼的谢辞中,表达了他很少在公开场合表露的亲热感情:

音乐鉴定考试后的几个月,我收到恩师托曼的来信,这出乎我的意料(我压根不认为他会记得我)。那是一封短短的邀请函,邀我前去布达佩斯聆听著名指挥家雅诺

斯·（汉斯）·李希特（János 〔Hans〕 Richter）率领爱乐管弦乐团演奏贝多芬的第九交响曲，托曼认为此一盛事对一个年轻音乐家的发展非常重要。第二年，我成为他的学生之一，他对我付出的无人能及、如父亲一般的关怀是无法尽数的，这封信只是“起拍”而已。

巴托克对托曼的教学方式也留下一些有趣的记载：

我第一次上托曼的课的时候，一定是个不折不扣的“野蛮”钢琴家。我的技巧够好，但是非常生硬粗糙。托曼教我正确的手的位置，以及手指“自然”、“简练”的动作，这些教学法才刚纳入理论系统里，不过李斯特已经出乎本能地运用到他的钢琴演奏上，而曾为李斯特门生的托曼自然也从这位大师传承到这些技巧。这么一来，这些入门指导让我学到了对钢琴音色的掌控。

巴托克说托曼的个性是：

集缜密周到、机智过人、胸怀宽广与卓越技巧于一身。

托曼处处为这位新弟子着想。他采取的步骤之一便是将巴托克引荐给雅诺斯·柯斯勒（János Koessler）学习作曲。不过，这段师生关系带来的益处不易衡量。柯斯勒肯定是一位技艺超群的音乐家与教师，但是，他也是旧派

的代表人物,坚决拥护勃拉姆斯,固守正统的学院教育过程,信不过各种形式的新奇尝试。

说来特别不幸，这种走勃拉姆斯路线的想法正是年轻的巴托克极力想要挣脱的。几乎是从跟柯斯勒学习作曲开始，巴托克心中的困惑和沮丧从他写给母亲的家书中便可清楚地看出。巴托克在 1900 年 1 月写道:

我尝试写作五重奏。但是柯斯勒教授却说我写的没一首像样,他说我应该从简单一点的东西着手,譬如说歌曲。我搞不懂我写的五重奏有什么地方不好，因为柯斯勒说的都很笼统，如我应该更留意主题的选择云云……我自认写的作品基本上都不差,不过还需要加以修改,尤其是牵涉到形式的部分。但是，如果真是糟到连修改都不行的话,那倒是很严重了。

无论如何，其结果是巴托克的创作泉源枯竭了两年左右的光景。身为一位作曲家，显然他正处于自我检验与重新评估的阶段，若是完全怪罪到柯斯勒身上也有欠公允。他的时间也没有浪费掉。他替托曼工作很带劲,从中获益甚多，钢琴家的身份也愈来愈受肯定。虽然他为手头拮据的窘境所困扰，但仍能想办法尽情享受布达佩斯丰富的音乐生活。他一心钻研瓦格纳的成熟作品，以及李斯特的管弦乐作，或许他想借此来驱除勃拉姆斯的影子。只要有造访当地的大独奏家或合奏团体，他少有错过的时候。巴托克在家书中品评了不少艺术家，如尤

金·达尔伯特（Eugene D'Albert）、艾米·索尔（Emil Sauer）、杨·库伯利克（Jan Kubelik）等人。不过，巴托克必须靠教授钢琴才能挣得所需，当然，托曼和往常一样，在这方面也帮了不少忙。

他帮我弄到免费入场聆听索尔钢琴独奏会的票。因此，我便可以把自己的票卖掉。现在，他又给我一张《牵魂曲》（The Valkyrie）的票。

从巴托克入音乐学院就读开始，他的健康状况又让家人挂心。1899年10月，巴托克因支气管炎发作而不支倒地，被迫回家休养。医生非常担心他的健康情况，严正告诫他最好放弃这种压力大、要求又严格的音乐生涯，找个轻松一点的工作。事后证明这是杞人忧天。这次中断并未持续太久，整个学年里也都没有再复发过。不过在暑假行将结束，正要返回布达佩斯开始第二学年之际，他又病倒了。这一次的情况较为严重，并发胸膜炎和肺炎。说他生命垂危可能有些夸张，但这一次足足让巴托克在床上躺了好几个月。等到病好的时候，巴托克已经来不及参加第二学年的课程了，不过他善用这段时间，磨练自己的演奏技巧，学弹新的演奏曲目，其中包括李斯特的不朽巨作B小调钢琴奏鸣曲。李斯特强烈的个人风格在无形中渗入巴托克的音乐意识里。“李斯特的问题”在巴托克心头盘踞多年，他在1936年即以此为论文题目，向匈牙利国家科学院（Hungarian Academy of Sciences）审报研



巴托克在布达佩斯音乐学院的作曲老师柯斯勒。巴托克在他门下没有写出多少作品



李斯特，他被视为匈牙利音乐之父

究项目。巴托克和许多音乐家一样，对于李斯特这个人的诸端矛盾感到困惑不已，他的天才沾染了矫饰，感官逸乐带着禁欲。虽然巴托克对李斯特的 B 小调钢琴奏鸣曲有所保留——巴托克后来把这归于他对这首作品不了解所致，巴托克还加了一句：“当然，在那个时候，我也不了解贝多芬晚年的奏鸣曲。”——他却在 1901 年 10 月布达佩斯音乐学院办的音乐会中以此曲大获佳评。

巴托克在钢琴演奏方面虽然有很大成就，但是他随柯斯勒学习的创作瓶颈却没有解决。不过，他还是尽职制作乐曲，写的不外是交差的练习作业。

巴托克在自传中回忆了当时的情况，笔锋不涉感情，他内心一定为自我怀疑所困扰，但他只字未提：

我摆脱了勃拉姆斯式的风格，我如此渴望通过瓦格纳和李斯特来找出新的方向，但是并不成功。（当时，我



19、20 世纪之交的布达佩斯

并没有看出李斯特对现代音乐发展的意义和重要性，我只看到李斯特在作曲方面的过人技巧而已。）有两年的时间，我没有写出一首独立的作品。

不过，巴托克在定期聆听爱乐音乐会期间，“新的方向”在他眼前豁然展开。虽然事后证明，这并不是通往他真正目的地之路。我们这一次从他对此事的描述中倒是可以确定他心中郁积的挫折已经舒缓：

《查拉图斯特拉如是说》(Also Sprach Zarathustra) 在布达佩斯的首演让我茅塞顿开。音乐界对这首乐曲打心

底厌恶，但是它让我内心澎湃不已。

巴托克马上埋首研究里夏德·施特劳斯（Richard Strauss）的作品。他深信施特劳斯的创作方法“有新生命的种子”。这份热度维持的时日相当短，我们或可称它为年少的迷恋。以我们对巴托克后来的风格及信念的了解来看，施特劳斯根本不可能是巴托克的英雄，他反而是“浪漫主义者泛滥”的罪魁祸首，巴托克几年之后便毅然决然与之分道扬镳。但是在此时，里夏德·施特劳斯的声势正如日中天。巴托克在他的魔力召唤下，妙笔生花，稳定地推出一系列新作。他在着迷之余，还将施特劳斯规模庞大、结构复杂的音诗《英雄生涯》（Ein Heldenleben）改编成钢琴曲，巴托克精湛的演出更为他在钢琴演奏上的声誉添上一笔。因这个缘故，巴托克受邀在维也纳地位崇高的音乐协会（Tonkünstlerverein）中演出。巴托克特别喜欢在柯斯勒面前夸示他这项成就，柯斯勒自是无暇注意到施特劳斯后瓦格纳式的炫耀。

巴托克对心理障碍的突破显然与他的地位日益稳固有关，一个可喜的副作用便是他在社交上的抑郁也得以和缓。布达佩斯的音乐与学术生活最活泼的地方便是私人的音乐聚会，巴托克在这些场合出现了，他的琴音也在那里响起。对巴托克而言，最与他气味相投的是在爱玛·古鲁伯（Emma Gruber）家里举办的聚会。当时，爱玛嫁给一位富有的商人兼业余小提琴家为妻。巴托克便是在这种场合认识科达伊的，他和科达伊心性相契，两人不

仅成了终身好友,而且也是音乐上的搭档,尤其是在民谣研究和教育计划两个方面。古鲁伯夫人本身也绝非平庸之辈,她是一位造诣极深的钢琴家与作曲家,曾随巴托克上过一段时间的课,此举究竟是为了自我精进,还是想借此资助巴托克,我们就不得而知了。无论如何,他们的友谊在 1910 年她离婚改嫁科达伊的时候就更加稳定了。

巴托克也是在古鲁伯家中和多纳尼重叙旧谊的,多纳尼此时已是一位享誉欧洲乐坛的演奏名家,巴托克于是在音乐学院的最后一学年结束后,安排多纳尼在格木登(Gmunden)授之以密集的训练课程。这个安排一定要秘密进行,因为多纳尼也是忙得身不由己,常以工作压力沉重为由,将许多慕名前来拜师的年轻钢琴家拒于门外。

这段重生期结出的最丰硕的果实是一组大型乐作,这些曲子包括了今日所知的巴托克遗作的大部分,也就是说,如果撇开年少青涩的作品不谈,这些曲子在巴托克编号作品之前的作品中,可视为很重要的一部分。其中一首三乐章的《小提琴与钢琴奏鸣曲》还未为人接受,雄心勃勃、技巧艰深的《四首钢琴小品》(Four Piano Pieces)也鲜为人知。曲风华丽的《钢琴五重奏》(Piano Quintet)到 1970 年才出版。虽然它有时在细部上显得笨拙,却有许多地方值得一书。因此,我们常发现它与一些广受欢迎的经典作品同时出现在一套曲目中。平心而论,这组作品中成就最高的当属施特劳斯华彩风格的《科苏特交响曲》(Kossuth Symphony),更确切地说,应是《科苏特——

全编制管弦乐团交响诗》(Kossuth-Symphonic Poem for Full Orchestra)。说到这里，我们又必须暂时岔到匈牙利的政局变化上。

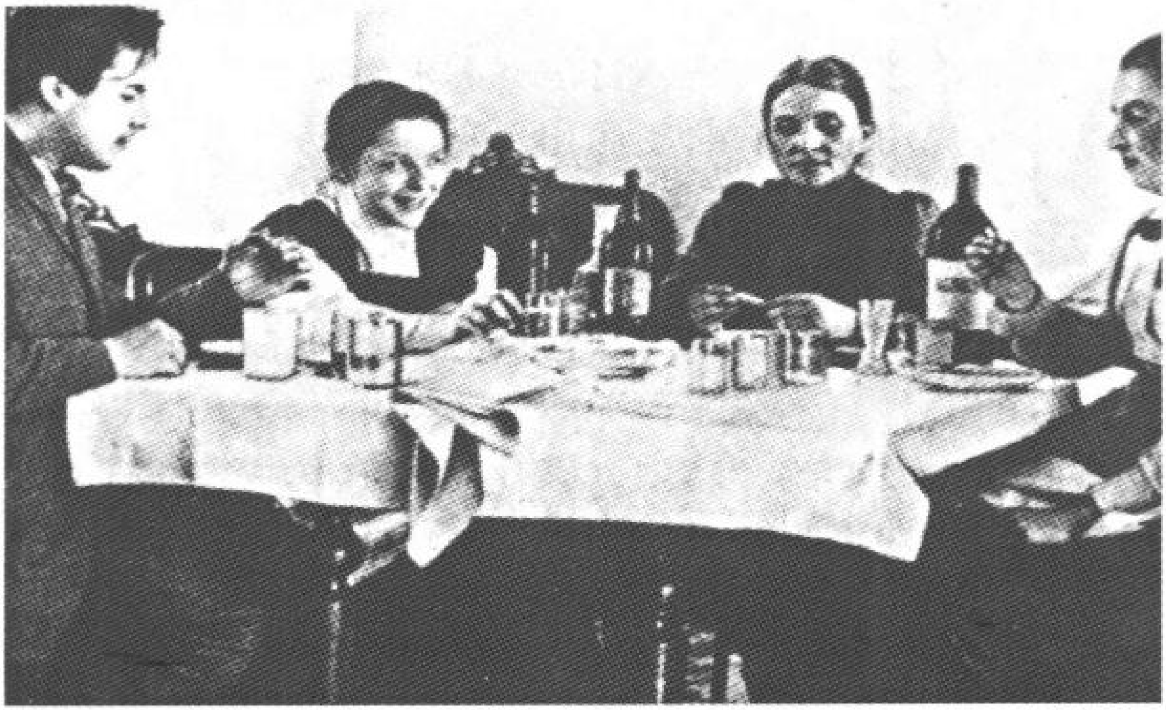
我们从前面已经看到，反哈布斯堡王朝的情绪一直处于爆发边缘，而1902~1903年之间一连串事件的发生更激起匈牙利人心中的风暴，它把巴托克心中沉寂的政治意识煽起熊熊烈火。匈牙利国会提出增加皇军开支的法案。匈牙利军队效忠的第一个对象是维也纳的哈布斯堡家族，所以正是分离主义者的眼中钉。军队当时还是以德语为正式语言，成为一个有象征意义的问题。其实德语是中上阶层的共通语言(其情形就如俄罗斯境内，说法文是受过教育、见过世面的象征一样)，也是各个族群之间沟通的媒介，但是皇帝弗朗茨·约瑟夫(Franz Joseph)以专横的鄙视，不让军队使用匈牙利语，此举被抨击为最卑鄙的背叛，证明1867年的协定不过是一纸空文而已。群众暴动骤起，几乎无日不有，一般人民要求从外国的重压下解放出来的呼声日渐强烈，巴托克也热切地应和。他开始身着匈牙利的传统服装到音乐学院上课，对于姨妈和母亲使用德语也大加挞伐，他在信上也写上民族主义的标语。巴托克写信给母亲绝非出于盲从心理，而是有更深的意义所在。

每个人成熟的时候都得为自己设定一个目标，而且他的所作所为都要朝着这个目标迈进。就我个人而言，我的生命在各个方面都只有一个目标：匈牙利国家和人

民的福祉。

因此，当巴托克开始创作他第一首伟大的管弦乐作品——他自己的《英雄生涯》时，他心目中理想的英雄人物是领导匈牙利革命运动但功败垂成的科苏特，还有什么比这更自然的呢?

巴托克的《科苏特交响曲》从开始就有好兆头。连柯斯勒看了钢琴谱之后都发出谨慎的赞语，他建议巴托克将之写成交响乐曲，以便在学院的音乐会中演出。但好事还在后头呢! 布达佩斯爱乐乐团决定于 1904 年 1 月演奏该曲。更好的是，巴托克该年夏天在波日松尼巧遇大



1901 年波日松尼的夏日时光。自左至右为大病初愈的巴托克、妹妹爱尔莎、姨妈爱玛和母亲宝拉

指挥家汉斯·李希特，他对巴托克的印象很深，答应安排哈勒(Hallé)管弦乐团在曼彻斯特演奏此曲。

民族主义的音乐总是很容易在布达佩斯引起巨大的回响。报章上对首演的评论还不如它引起的爱国口号来得多。就某方面而言，巴托克是借助于写了相当率真而煽动人心的情节注记而造成这个结果的。乐曲的十个乐章，每个都有一个解释的标题，如“祖国危在旦夕”、“前进吧，英勇的匈牙利战士与英雄”。巴托克以戏谑的仿作《天佑吾皇》来代表奥国军队，这对乐团里有些非匈牙利的团员来说太过火了，因此第一次排练时，他们放下乐器，以示抗议。但是，添上这一笔恶名对于这位年轻作曲家日渐隆盛的声誉一点影响也没有。

这首曲子在曼彻斯特的演出当然没激起这样的热情。李斯特和弗尔克曼(Volkmann)的钢琴独奏曲是巴托克的一大成功，交响曲反而相形见绌。心无偏见的听众对此曲的印象可能就和今日的爱乐者在罕有的场合听到这首乐曲的感觉一样。这首作品虽有予人深刻印象的段落，这一点无可否认，但是它是以施特劳斯的音诗作为范本的，两相对照，未免显得穷酸。

在这个活动的翻腾中，巴托克的学生生涯也悄悄落幕。他心中对未来并没有幻想。虽然他已经在作曲上留下不可磨灭的足迹，但是在可预见的将来，他还是得靠演奏和授课才能维生。

3

以民族音乐为志业

巴托克的钢琴演奏生涯从开始就相当看好，即使在忙于《科苏特交响曲》的演出事宜时，他仍需不时抽空履行钢琴演奏的合约。更有甚者，他的盛名已远播奥匈之外，这要归功于多纳尼的热情推荐。巴托克从布达佩斯音乐学院刚毕业，即获得李斯特奖学金，这使他能够在柏林居住数月，他在此地的名声已足以吸引至少两位大钢琴家——布梭尼（Busoni）和戈多夫斯基（Godowsky）——到场聆赏他的独奏会。而巴托克在曼彻斯特的演出又争取到翌年在伦敦演出的机会。即便如此，巴托克也不会因为这些成功而转到旅行演奏名家这条窄路上的。他清楚地感觉到自己有蛰伏独居的需求，这不只是为了能继续他的乐曲创作，也是要静思安身立命之所需。所以，他在 1904 年春天便隐居格利斯普斯塔（Gerlicepuszta）的乡野，在那儿待了六个月，其间只在 8 月暂时离开，到拜罗伊特音乐节（Bayreuth Festival）朝圣（这对所有瓦格纳乐

迷而言乃属必须)。他在此又见到李希特,他对巴托克最近创作的一首为钢琴与管弦乐的谐谑曲深感兴趣，这是另一首施特劳斯式的庞然巨物，的确算得上是一首发展完备的协奏曲。但是，巴托克在这一年夏季所写的最有意思的作品是《第一号狂想曲》(Rhapsody No. 1)。这一首作品有好几个不同的版本，其中为钢琴与管弦乐而写的版本算是定本。在巴托克的作品中，这一首最有李斯特的味道，若我们知道他同时也在努力准备几首李斯特的重要作品，也就不会感到惊讶了。他本人对这首作品显然也很满意，因为他选了这首作品和钢琴五重奏，参加1905年夏天在巴黎举行的鲁宾斯坦大赛(他以作曲家和钢琴家的双重身份参赛)。这趟巴黎之行并不是一个愉快的经验，但是对他视野的拓展及性格的影响并非全然是消极的。

以巴托克个人的观点来看，这次参赛是一次丢脸的惨败。钢琴演奏奖是被德国钢琴大师威廉·巴克豪斯(Wilhelm Backhaus)抱走的,巴托克承认巴克豪斯确实是个对手,但不认为他弹得一定比自己好。

他表示:“你喜欢哪一个人的弹奏,这只是口味问题而已。”

不过,真正让巴托克尝到失败苦果的是在作曲上。摆在大家面前的事实是:评审团颁发给两位作曲家的不是有奖金的奖项,而是荣誉证书——意大利的阿提里奥·布鲁诺利(Attilio Brugnoli)与巴托克。布鲁诺利第一,巴托克第二。让巴托克的失望转为深切的挫败的原因有

二:第一点是负责比赛的单位办事草率;第二点是一位评审狄耶托(Lajos Dietl,他是巴托克的老友,彼时正任教于维也纳)透露了一些内幕消息给他。

巴托克初抵巴黎就有人告诉他,《第一号狂想曲》在管弦乐部分有多处错误。他赶快改正过来,但是他们又说,以现有的时间,这首作品对管弦乐团而言太难了。主办单位没料到这位年轻的作曲家会这般固执,他们拗不过巴托克,只好妥协,"这首曲子最后演奏得还算相当好。"

巴托克的钢琴五重奏也未告捷。主办单位"断然而确定地"告诉他,这首曲子来不及练好。评审坚持巴托克要抄一份乐谱,以供评审在乐曲演奏时使用。巴托克因而被迫以小提琴奏鸣曲来替代(还好他把这份乐谱带在身边)。经过几番急急寻觅后,幸好他找到一位优秀的俄国年轻人列夫·柴特林(Lev Zeitlin)和他一起演奏。

巴托克在写给母亲的家书中,对竞赛结果大为恼火:

当我接到那张(不)荣誉证书,我一定会把它寄到彼得格勒(Petrograd)给奥尔。(利奥波德·奥尔〔Leopold Auer,1845~1930〕为该评审团的主席。他出生于匈牙利,是位小提琴家,曾在俄罗斯创办了一所颇负盛名的小提琴学院。雅沙·海菲兹〔Jascha Heifetz〕便是他门下知名的学生之一。)我才不要那张垃圾证书呢!

我会说布鲁诺利的曲子根本是一首一文不值的大杂

烩。评审看不出我的作品比他的好了不知多少，实在是够丢脸的了。

而且我的作品也演奏得相当好，评审听了还不懂得欣赏，实在是一样丢脸。

表面上看来，巴托克的反应似乎只是因为自尊受创而劈头乱骂，但是巴托克更在意狄耶托透露的评审团中以俄籍人士占多数，“他们在俄国只弹海顿、莫扎特和贝多芬”(严格说来，此言不能当真)，不给较前卫的语汇一些机会。根据狄耶托的说法，里夏德·冯·佩格(Richard von Perger）这位维也纳来的勃拉姆斯的拥护者，他就是无法了解巴托克的曲子，奥尔还得意地加上一句：“是啊！这是新学派，对于这样的东西，我们已经太老啰！”

这还不是狄耶托所透露的最骇人听闻的内幕消息。俄国作曲家兼钢琴家安东·鲁宾斯坦(Anton Rubinstein)去世后将一笔巨额遗产捐给彼得格勒音乐学院(Petrograd Conservatoire)，这笔钱每五年产生的利息便作为音乐大赛的奖金，在当时这笔利息已达1万法郎。但是日俄战争爆发，导致俄币贬值，结果利息不足以支付奖金，于是有人建议，为了避免动用本金，干脆不要颁发奖金。这项提议得到大家的默许。

“如果真是这样”，巴托克愤愤地写道：“那根本就是一种卑鄙、无耻、欺骗的荒唐行径，让参赛的作曲家白忙一场。”

这次打击对巴托克的自信有很深的影响，在他心头

占据了好几年，但同时他也加快脚步，追求明确的个人风格。虽然他对近作颇为自豪，但他也清楚还没达到自己的目标。

在这个时候，巴托克还没沮丧到对巴黎“这个没有上帝的人间天堂”视若无睹。他在巴黎的画廊里看到绘画与雕刻的真迹，雀跃不已，他之前只看过复制品。卢浮宫的收藏让巴托克相当感动：

当我看着这些作品时，宛如被魔棒点到一般。那种感觉只有在观看《特里斯坦与伊索尔德》或《查拉图斯特拉》的演出，参加魏因加特纳（Weingartner）第一场在柏林的音乐会，聆听多纳尼今年在维也纳演奏贝多芬协奏曲，或是三四年以前第一眼看到斯蒂芬教堂（Stephanskirche）等经验可与之媲美。

他对塞纳河畔、市区里的公园以及森林的赞叹夹杂着对巴黎人的嫉妒，“他们随时都能以此景自傲。”蒙梭公园（Parc Monceau）将人工与自然调和得浑然天成，令巴托克尤其着迷，直称它是个“小天堂”。巴托克拿巴黎把布达佩斯给比了下去，他突然看到布达佩斯不过是个乡下中产阶级的乐园而已。

巴托克这趟巴黎之行在眼界的开拓上与当时匈牙利最杰出的诗人安德烈·阿狄（Endre Ady）可以相比。巴托克在几年后对他甚为心仪。他的《五首给钢琴与人声的歌曲》（Five Songs for Voice and Piano，Op. 16）都是以阿狄

的诗谱成。这时候的巴托克似乎还不知道法国音乐的新风潮与发展，这些风潮对他的想法影响甚巨。巴托克从巴黎写了一封信给伊米·朱柯维克斯（Irmy Jurkovics），信中断言：

巴赫、贝多芬、舒伯特和瓦格纳已经写了这么多卓绝突出的音乐，相比之下，法国、意大利和斯拉夫诸国写的音乐加起来根本算不了什么。

巴托克夸赞李斯特，说他是最接近"四大家"的音乐家，但是一句不提德彪西(Debussy)以及施特劳斯。

伊米和爱姆丝·朱柯维克斯（Emsy Jurkovics）姐妹俩从1903年听了巴托克在纳吉森特米克罗什的第一场公开独奏会之后，便衷心仰慕他。巴托克在信中的语调表面上看来颇为轻松自信，但仍难掩内心的沮丧。巴托克以旁观的自得来描述同住一处的英国人、西班牙人、德国人、土耳其人和美国人之间的沟通障碍，但是这些琐事趣闻困扰他的程度，并不下于当时烦扰他的问题与焦虑。巴托克毅然抛开对无神论的执着，开始迷上尼采的思想。几个星期以后，巴托克写了一封严肃的信给母亲，说到家里的问题：

我会向每个人推荐，试着去达到心灵"无涉"（indifference）的境界，在此便能以完全的无涉与极致的宁静来看待凡尘俗世的是是非非。欲达此境地固然极为

困难——它其实是最为困难的一件事,但若能成其事,则是常人所能希冀的最大胜利。凌驾他人之上,超越自我以及万事万物。

巴托克的口气一如往常,不带任何感情,然而,他的不定和孤独感却如泉水般涌出,像一声绝望的哭号:

在维也纳或许有狄耶托或曼德尔(Mandl)照顾我,我在布达佩斯也有朋友(托曼、古鲁伯夫人等)。但是有好几次,我会突然意识到自己竟是茕然孤独!而且我有预感,这种精神的孤寂将是我的命运。

如果说这次法国经验的影响一时还看不出来,另一个对他更为重要的影响却已开始生根。1903 年,巴托克在早年的民族主义热潮中,曾写信回家要妹妹帮他确认两首匈牙利民谣的旋律。后来的研究发现,巴托克家中有一位来自塞凯伊地区(Székely region)的女佣,叫作莉蒂·朵莎(Lidi Dosa),巴托克就是从她那里采集到许多民谣。巴托克在当时似乎还没看出这个机缘的重大意义,于今观之,这却意味着开始了巴托克一生的志业,这一点大概是没什么疑问的。他对匈牙利当地音乐的特性作了更彻底的研究,这是将他公开宣称的为“匈牙利国家和人民的福祉”效劳的想法作了进一步的实现,开始他对这项工作之艰巨一无所知,也没料到这项工作占据并引导他整个生命的程度将有多深。巴托克很快就发现匈牙



匈牙利的农民生活——这是巴托克创作灵感的来源

利境内口耳相传的真正的农民音乐和时下流行的“假”民谣音乐之间的差距远比他想像得更大。巴托克一方面发现：

这是一种自然现象，就好比动物界、植物界里有各种不同的形态。其结果是，各个个别的有机体——就是旋律本身——都是最高艺术化境之一例。

可是在另一方面，他却说：

它们是庸常的吉普赛淘米水。

过了不久，巴托克就发现他要埋首研究的领域事实上还不存在。他发现学有专长的知识分子似乎“既不够天真，又没足够的学识”，以欣赏这种原始素材的科学与艺术价值。

流行的吉普赛风格的音乐与民间音乐之间的混淆，在匈牙利和欧洲各地都是根深蒂固的。作曲家采用吉普赛定式，从海顿到李斯特都时而有之，这个定式也就当然被视为道地的匈牙利民族音乐。李斯特写了一部长篇巨著《论吉普赛人与匈牙利的吉普赛音乐》（On the Gypsies and Their Music in Hungary）更是巩固了这种观点，虽然李斯特也曾表示希望能深入匈牙利乡间，搜寻民谣素材。但这一直仅止于不切实际的白日梦而已，他从未踏着泥土，追寻到底。持反对意见的似乎只有一人，他是一位早已为人遗忘的小提琴家兼作曲家，奥古斯特·冯·爱德伯格（August von Adelburg，他生于土耳其，在维也纳习乐），他在1859年出版的一本小册子里质疑李斯特的臆说，而且还故意定名为《对弗朗茨·李斯特博士认为只有吉普赛音乐而无匈牙利民族音乐一说之答辩》。

在整个19世纪，陆续有业余人类学家踏入民间传说的国度里。但是一般而言，他们更关心民谣的歌词，而非其音乐部分。这类对民间音乐所作的研究既混杂不清又不可靠。甚至连率先将留声机用于采集民谣的贝拉·维孔（Bela Vikon）也是一位未受过训练的音乐家，他收集到的录音后来还得经过传抄。巴托克和科达伊都是治学严谨、用心专一的学者，也是才高八斗的作曲家，有这两位

为后代拯救和保存古老的音乐文化（尤其是赶在广播和录音以迅雷之势将传统民谣湮灭之前），可谓匈牙利之大幸。1905 年夏天，科达伊第一次踏上民谣采集之旅（当时巴托克正忙着鲁宾斯坦大赛），巴托克在次年也动身前往匈牙利大平原。从个人的观点来看，这趟旅程颇有成效。巴托克在巴黎遭到挫败之后，在维也纳的停留期间完成了写给管弦乐团的《第一号组曲》（Suite No. 1），但是他又面临着另一个创作瓶颈。他对民谣研究新燃起的热情，加上在西班牙、葡萄牙两地的演奏合约，让他暂时从自我期待的创作义务中摆脱出来。其实巴托克的信件说明了



巴托克摄于 1908 年，当时他正在达拉兹（Darázs，即现在的德拉佐夫〔Drazovce〕）收集民谣

他的心情是少有的幽默，他轻松地面对甚至享受着旅人生活所遭遇的挫败与不合理。他在马德里与小提琴神童费伦·斐克赛（Ferenc Vecsey）曾获西班牙女王召见，女王一而再、再而三地践踏巴托克内心深处的感受，但是巴托克对这件事的叙述倒是颇为愉快，没有动气：

我努力不让自己放声大笑，这对我脸部的肌肉可是严厉的考验！女王胡言乱语了一通，而她的赞美（对匈牙利与匈牙利文）是"贵国国王（老弗朗西斯·乔〔Old Francis Joe〕）的匈牙利话说得挺好的，不是吗？"我同意，的确是说得很好。女王要我弹一些匈牙利音乐——柴达舞曲。我无所谓，只要她高兴就好。要是让她知道跟她说话的是个痛恨哈布斯堡王朝的共和主义者，真不知道她会如何反应呢！



巴托克与科达伊合影

巴托克找到年老的农夫，从他们口中哄出歌曲，他在这方面遇到的困难也让他同感愉快，而不懊恼沮丧。

巴托克和科达伊两人携手合作的第一个血汗成果是《20首匈牙利民谣》（Twenty Hungarian Folksongs）的集子，他们在1906年将之付梓出版。这部作品并不是巴托克在这方面的典型作品，而且出版后不久即因乏人问津而遭出版商退回。但是它在巴托克的人格成长和匈牙利音乐的延续上，仍不失为一个重要的指标。我们在琢磨这位作曲家的各个方面时，认为他这次潜心于民间音乐是非常重要的。他和农夫相处的经验不断提醒他社会的虚伪腐败，在他逐渐从狭隘的民族主义超越到一个更为广阔的“四海一家”的人道理想上，在为他后来的作品和观念注入了普通性方面（这正是他伟大的地方），这次经验都是极为重要的。

至于在音乐方面，巴托克不久便明白，他手上握着的正是他达致目标的法门，也是一种全新而且独具匈牙利风格的材料。巴托克在阐述自己在民间音乐这个领域里的研究心得的演讲、论文与小册子中，就说得很明白，他辛苦地编纂整理的音乐特性已逐渐融入他的音乐思维中。第一个也是最重要的发现是：大部分这些旋律所根据的音阶与调式已有好几个世纪没有用在音乐会的作品里了。这些民谣广泛采用的五声音阶反过来提供了新的和声系统与组合方式：

我在研究旅行中收集到的旋律，其中大部分——也

是最有价值的部分——流入古老教会音乐的调性中，也就是流入希腊以及某些更原始(五声音阶的)的调式中。这些旋律兼具“弹性速度”(rubato)与“准确速度”(tempo giusto),展现出最富变化而自由的节奏与韵律模式。眼前已经很明白,我们的音乐艺术已不再使用的古代音阶,其活力丝毫不减。它们的应用使新型的和声组合成为可能。

我们从这音乐里,还可以习得独到的简洁表达,决然舍弃不必要的旁枝芜节。这正是在浪漫主义冗赘之后,我们所引颈企盼的。

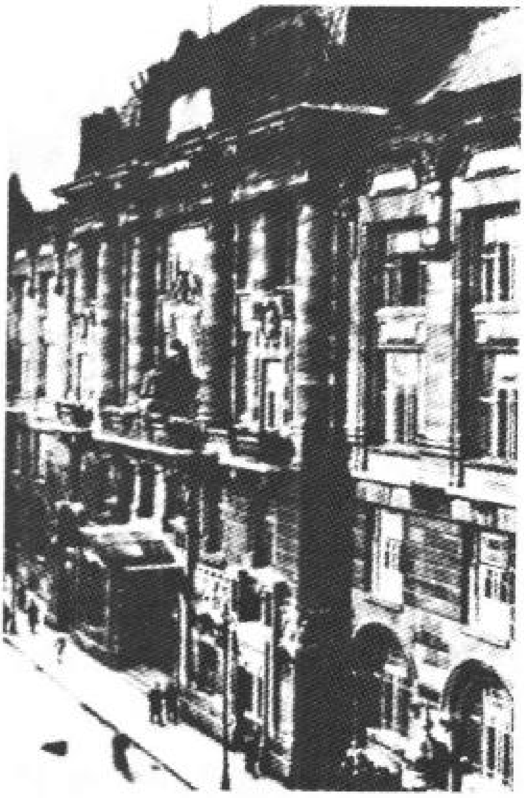
后来,这些理念深植于巴托克心中,对此事先若无了解,是不可能分辨他的主题素材到底是真正的民谣旋律,还是出自他自己的发明创新的。

在科达伊继续将大部分心力投注在匈牙利民谣的时候，巴托克觉得有必要从邻近地区来追寻和民间音乐的关联,找出其间的异同,或是推断出衍化的模式,他最后收集到数以千计的旋律,其中有匈牙利、斯洛伐克、罗马尼亚、保加利亚、鲁塞尼亚(Ruthenia)、土耳其,甚至有远从阿拉伯传入的曲调。诚如科达伊所言:“要是当初巴托克对钱感兴趣的话,他老早就成了百万富翁了!”

科达伊“在我研究各种音乐的时候,他指引我,也给我意见”。在巴托克成熟风格的发展过程中,科达伊在引入最有决定性的过渡因素——德彪西的音乐——上也有功劳。巴托克和欧洲各地的音乐家一样，对于这个法国

人的音乐里新颖而具有异国情调的和声与色彩心仪不已。但是，还有另外两个特征对巴托克别具吸引力。第一,他认为自己能从德彪西对简单旋律轮廓的运用中,看出匈牙利农民音乐吸引他的同样成份;第二,德彪西的作品完全不同于德国音乐的主流,这本身就是一个优点：

新的想法已经诞生，德彪西的崛起象征着法国音乐已取代德国音乐,成为新的灵感来源。



布达佩斯音乐学院外貌。巴托克于 1907 年成为该校的钢琴教授

如果巴托克将这丰富的新体验完全用在乐曲创作的迸发上，那么他显然要想办法调和他在事业上的冲突。1906 年 11 月,巴托克写信给在维也纳的狄耶托：

创作练习一点也不对我的口味，这真是一件讨厌的事，我倒宁愿把时间花在尽量多收集一些民谣上。

旅行演奏的折磨和花费的时间逐渐成为巴托克的烦恼来源。1907 年夏天出现了一个机会，让他的生活

得以稳定下来，同时也满足了巴托克的母亲宝拉怀抱已久的期望。

托曼预备在学年度结束后退休，在托曼的大力推荐下，加上校长米哈罗维奇的支持，巴托克受邀接任托曼的职务。巴托克把教书一事看得非常认真，他和多纳尼一样，对于本世纪崛起于匈牙利的一脉杰出钢琴家，功不可没。但是，巴托克和大多数的创作艺术家一样，也常觉得这件差事耗时而且磨人。不过，这份工作解决了巴托克眼前的问题。他在自传里写道：

1907 年我获聘为音乐学院的教授，我特别喜欢这份工作，因为它使我有机会在家里安定下来，继续我的民谣研究工作。

4

知音难觅

巴托克在前往布达佩斯音乐学院任教之前，又作了一趟民谣采集之旅。这次他深入特兰西瓦尼亚（Transylvania）地区的穷乡僻壤，这在往后几年里将成为一个固定的模式。巴托克在学期期间不得不待在布达佩斯（他的母亲搬到他在特瑞兹·柯鲁特〔Teréz Körút〕的寓所），但是他每年至少都会下乡采集歌谣一次，一则是为了追求理想，再则也让他在自然而“未受污染的”环境中满足性灵上的需求与慰藉。“农民之间彼此和睦”，巴托克晚年写道，“兄弟之所以阋墙往往都是外界挑起的。”巴托克心中的不满偶有爆发，但是他仍在“酒吧的大厅、鞋店里，有时在户外”辛辛苦苦地把他收集到的民谣整理出来。

巴托克在 1921 年写的一篇文章中，解释了民谣采集研究者可能会碰上的困难：

世上再也没有比采集这种歌谣更困难的事了。为了找到未受都市污染的音乐素材，我们必须到火车所不能及的穷乡僻壤，在最为纯朴而穷苦的农民身上去寻找。但就是那些“未受污染”地区的农民，他们对于敲门的陌生人常是满腹狐疑！向他们解释为何要收集古老而且几乎快被遗忘的歌谣，根本是白费唇舌，他们充耳不闻。他们对这种奇怪的行为找了一些最离奇荒诞的解释，因为他们怎么也无法了解一个城里的绅士放弃享受惯了的舒适来到这儿，只是为了听他们唱乡村小调。很多村民深信政府可能又要增税，这一次是收音乐税！恐惧里还搀杂



19 世纪末、20 世纪初的匈牙利乡村景致。村童的游戏为巴托克的许多钢琴小品提供了标题

了些许羞怯。他们老是怕这位先生会取笑他们那些鄙野无文的歌调。于是，一位民谣研究者必须花很多时间和耐心来面对这么多的不信赖。

1907年的短暂夏日虽多有挫折与不适，但这似乎是巴托克一生中最快乐的时光。纯朴的村民简陋的生活条件固然让巴托克心惊肉跳，但是他对这种简陋仍是甘之如饴。在他与村民逐渐打成一片后，在他的求知欲之外，更是多了一份尊重与感情。巴托克后来回想起“这段待在村里和农夫相处的日子”，说它是“我这辈子最快乐的时光”。他与柯罗斯弗(Körösfö)的一个乡下木匠吉尔杰·吉格伊·潘德克(György Gyugyi Péntek)还成了好朋友。巴托克在布达佩斯住处的一张桌子就是向潘德克订做的。

“我跟他们家人相处甚欢。”巴托克写道。

“他的家有一间厨房和一个小工作室，屋顶还会漏水。”

多年以后，潘德克的儿子费伦(Ferenc)回忆起巴托克，说他是“一位彬彬有礼、笑容常挂脸上的瘦小绅士，他总是非常幽默”。

这段多少有田园味道的时光令人流连，因为此后是巴托克最严重的个人及感情危机的阶段，他整个人常常深陷沮丧中，虽然他极力加以控制。我们大概不可能知道这件事的来龙去脉，因为巴托克生性极为孤僻，同时也是因为他为数甚少的密友对他非常忠诚，都守口如瓶，不愿就这些事向外界透露只言片语。问题的核心是巴托克

深爱斯德菲·盖耶(Stefi Geyer),但是感情却饱受挫折。盖耶是一位年轻貌美、才华洋溢的小提琴家，当时年仅19岁,还在布达佩斯音乐学院就读,是耶诺·胡贝(Jeno Hubay)的高徒。她后来嫁给瑞士作曲家兼音乐会赞助人瓦尔特·舒特斯(Walter Schulthess),两人定居瑞士。巴托克辞世后,盖耶女士将巴托克于1907年8、9月间写给她的三封信公开，希望对这位匈牙利作曲家的研究有所帮助。这三封信让人看到在巴托克那孤傲的外表下是一颗热情的心。虽然巴托克已有相当多的书信公之于世(20世纪的作曲家中，很少有人像巴托克一样受到如此详尽的研究考证),但巴托克也承认他不爱写信,除非出于必要。再者,他对于个人生活保密到家,可说到了古怪的地步,因此盖耶女士此举确实贡献良多,有助于在巴托克的冰冷外表与他激越热切的音乐之间找到调和之路。

第一封信的内容很愉悦，叙述他如何费尽九牛二虎之力,最后终于从一个年迈的农妇口中,骗出几首歌谣的过程,以"旅人"和"农妇"两人之间的对话方式写成,扣人心弦。表面上看来,第二封信是给盖耶的回信,与第一封信相隔三周之久。这封信长达4000字,堪称巴托克自述个人人生哲学与生命意义的文章。

巴托克深陷情网,不能自已,这从第一段即可看出,拿他激动的口气和他平常平铺直叙的风格相比，看得尤其明显。巴托克显然已将维兹托(Veszto)的地址给了盖耶,好让她回信给他:



斯德菲·盖耶——巴托克对她的单相思反映在这个时期写的许多作品中

周一我受了风寒，但是仍然动身到此。我在这种潮湿恶劣的天气起程，实在是太轻率不智了。只因为从上周日开始，我的心便一直在想着，你回信给我的举动究竟是好兆头，还是坏兆头？你只是要告诉我几则笑话，还是要写一些严肃的事呢？我信里有哪些地方会让你有意见呢？这些疑问让我头痛不已，我必须赶紧想点办法，而我几乎酿成大祸。你的信比我早到一天，但由于我没告诉他们我会来，所以他们就把信退回邮局了。

巴托克触及盖耶在信中谈到的宗教问题时，他的语气变得相当沉重。他说：

我深信不疑——虽然我们还不曾讨论过这个话题——你是个“敬畏上帝的”教徒。这就好像一加一等于二那样简单。这使我更难和你谈论这个问题。我很怕开始谈。

但巴托克还是“开始”了，他们之间的关系几乎也是从此开始走下坡路的。巴托克不愿接受彼此的差异，但他尊重对方的宗教信仰，于是开始长篇大论，极力为自己的无神论辩白。他相信大自然自足的神性，也认为人可以主宰自己的命运。至于灵魂不朽与教会的伦理教条，他则是大力挞伐了一番。巴托克在信中署名：

一位宗教怀疑者的祝福

(他比许多教徒还要虔诚)

假使巴托克想以无畏但笨拙的坦诚赢得盖耶的芳心,那么她的回答显然解释了这个观念,我们现在只能以巴托克写的第三封信推断出盖耶信中的内容，巴托克写的这封信或许是他所有文献中最沉痛的:

亲爱的斯德菲小姐:

我读完你的来信时，几乎已是泪水盈眶了。你可以想像得到，这不常发生在我身上。这是人性脆弱的一个例证!我曾预料你会如此反应,但是当你真的这样反应的时候，我的心却又烦乱不已。为何我不能以冷淡的漠然来读你的信呢?为何我不能冷笑一声,将你的信放到一旁呢?我为何要被你的反应牵动呢?这么多“为什么”,我想必须留待你来回答。当然，如果你认为值得花费这番心思的话。

巴托克一再复述自己的基本信念，拿这和贝多芬写“海利根施塔特遗嘱”相比,似乎并不为过。贝多芬对朱丽叶塔·朱奇阿底女伯爵(Countess Giulietta Guicciardi,《月光》奏鸣曲是献给她的)无望的爱情幻灭后,写下了那份遗嘱。巴托克这位创作艺术家的脆弱情怀也有类似的表露。

贝多芬说:“我是这么一个敏感的人，一点点改变便

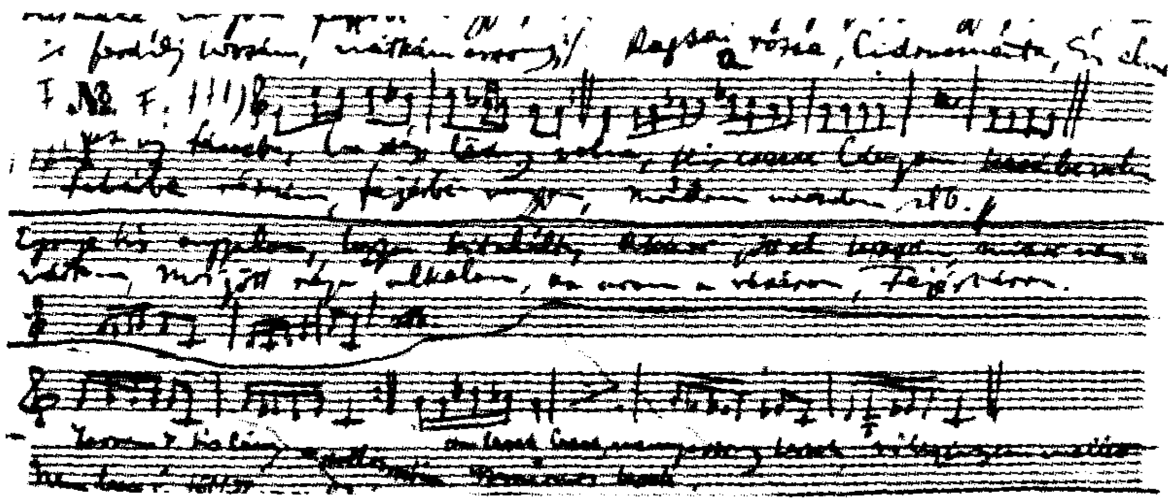
能把我从最高昂的兴致跌落到最恶劣的情绪中。”巴托克说:“你的一封信、一行字甚至一句话令我喜不自胜,下一句话就让我几乎落泪,伤痛不已。”

不同的是,贝多芬从宗教信仰中重获力量,而巴托克却努力想从对宗教的怀疑中获得力量。他两年前向母亲倾吐内心的孤寂,此时此刻更是难熬。他在给盖耶的信中写道:

读完你的信,我坐在钢琴边,心中浮起悲戚忧思,我这辈子除了音乐之外,恐怕再也找不到任何慰藉了。但是……

巴托克接着写了九个小节的哀伤旋律——甚缓板(Adagio molto)。在一个有四个音符的音型之上,巴托克写道:“这就是你的主导动机。(leitmotif:主导动机,此一音乐术语是指一个短乐句,甚或是一个和弦,它与某个人物或事件相联结〔以瓦格纳在他的乐剧中的使用最为著名。〕)”

他现在往音乐里寻求慰藉。巴托克在1907年到1911年之间持续创作的作品,逐渐整合折衷了有时互异的成分,到这个时候为止,这还是他的作品的特色。他的目标是将古典音乐大师对结构和思维的控制、德彪西的创新及其非德国式的明晰,和匈牙利民间音乐里的古老元素融合成一体。他完成的第一件工作是第二首写给管



一首匈牙利民谣的草稿，这是巴托克《儿童曲集》中一首钢琴曲的主要部分

弦乐团的《组曲》(Op. 4)，巴托克在旅居维也纳时便着手写这首作品，但还没离开维也纳即告放弃。其中的民谣成份虽不浓，但是已可明显听出。

巴托克在这段时期也写了许多钢琴曲，其中很多都是为儿童而写。这可能也是巴托克在音乐学院教书的副产品，钢琴曲似乎是一个比较方便也没那么费力的音乐媒介，巴托克在其中试验他的新想法。1931 年，巴托克曾试图将民谣“转变”成现代音乐的几种方法加以归类。他表示第一个可行的办法是，不去碰原来的旋律，然后借助伴奏，或是加上前奏与尾奏的手法，将情感倾注其上，以勾勒出它独具的特色。他将这个技巧比喻成珠宝匠镶嵌宝石。或许巴托克用得最漂亮的是那四册《儿童曲集》(Four Children)，其中收有 85 首依匈牙利和斯洛伐克民谣谱成的迷人音乐，它与巴赫的《安娜 · 玛格达莲娜记事

本》(Anna Magdalena Notebook) 以及舒曼的《少年曲集》(Album for the Young)齐名,同为儿童曲目的基石。

他的《14 首钢琴小品》(Fourteen Bagatelles) 则又不相同。这些曲子的实验风格常常俗丽刺眼,细微的地方有时简略带过。这些乐曲在他未来曲风的发展上有举足轻重的地位,他成熟曲风中的许多特征在此已略见雏形。1908 年 6 月,巴托克把这些曲子弹给布梭尼听,布梭尼听毕喊道:"终于有了'真正'的新东西了!"布梭尼为新音乐一直努力不懈,他想办法让他的出版商——素孚盛名的布赖特科普夫与哈特尔 (Breitkopf & Härtel) 出版公司——对巴托克的《14 首钢琴小品》感兴趣,但他们予以婉拒:"对爱乐大众来讲,这太难、也太现代了。"翌年,布梭尼邀请巴托克到柏林指挥布梭尼《第二号组曲》中的谐谑曲。这是一次新奇而愉快的经验,巴托克以后再也没有经历过。

布梭尼对巴托克的支持有如久旱逢甘霖,因为当时没什么人赞赏与理解巴托克。除了布梭尼之外,巴托克以前的学生爱特卡·弗洛恩德 (Etelka Freund) 在宣传巴托克的作品上也是不余遗力。多亏了她的鼓吹,杰出的瑞士 (后来入了美国籍) 钢琴演奏家鲁道夫·冈兹 (Rudolph Ganz) 才将巴托克的作品排入演奏曲目中,成为最早演奏巴托克乐曲的音乐家之一。巴托克对此十分感激,他写信给冈兹说:

来信 (刚收到) 令我感到高兴,尤其是我因为这些钢

琴曲，已经遭到无数攻击与批评……能从这些作品中找到乐趣的人，一百个当中大概不超过一个。它们没有被当成疯狂或胡乱的作品（这常常发生），我实在感激不尽。

著名的德国音乐学家雨果·莱希登特里特（Hugo Leichtentritt）的评语尤其令巴托克难过。他听完巴托克于柏林指挥自己的管弦乐作《诙谑曲》之后即宣称，巴托克“对于赋予作品以艺术意义所不可或缺的基本条件，欠缺清晰的概念”。

幸好，这种挫折不像学生时代随柯斯勒学习的惨痛经验，这回并未阻扼巴托克泉涌而至的创作灵感，因为此时的巴托克相信自己走在正确的路上。他的管弦乐作并不常在布达佩斯爱乐乐季中上演，纵使演奏水准仍有待提高，但是已逐渐为人所接受，被视为有其重要性的应景节目。这些作品的反应虽然多是毁誉参半，但巴托克对此并不感到沮丧，反而更受鼓舞，继续创作管弦乐作品。其实，对于那些企图摆脱后浪漫派华丽曲风另辟蹊径的作曲家而言，重要作品的首演激起谀词赞美和敌意攻击是家常便饭，勋伯格（Schoenberg）、贝尔格（Berg）、欣德米特（Hindemith）以及普罗科菲耶夫（Prokofiev）都有过类似的经验。1913年，斯特拉文斯基在巴黎首演芭蕾舞剧《春之祭》（Le Sacre du Printemp）引起轰动，这种趋势于是达到了巅峰。彼得·尤斯丁诺夫（Peter Ustinov）发明了一个新词“预料中的惨败”（fiasco d'estime），巧妙地暗示了这位作曲家在类似场合所烙上的印记。

巴托克的管弦乐作品《两幅图像》(Two Pictures, Op. 10)的标题令人联想到德彪西，以及德彪西分别写给钢琴及管弦乐的《印象》(Images)。第一首显示出这位法国大师的影响，其程度胜于巴托克其他的管弦乐曲。第二首是一首乡村舞曲，它在民谣素材的处理上有更新的纯朴风貌。

另一组管弦乐曲《两幅肖像》(Two Portraits, Op. 5)因为有了他写给盖耶的信而别有趣味，其中一首为《理想》(The Ideal)，一首为《怪诞》(The Grotesgue)。1907 年夏天，巴托克着手为盖耶写一首有两个乐章的小提琴协奏曲。虽然研究他的学者多年来都知道有这么一首乐曲，但是没有人在巴托克生前演奏过它。一直到盖耶 1956 年去世之后，这首曲子的乐谱才随着盖耶的遗物公之于世。这首协奏曲的第一乐章除了慷慨激昂的高潮之外，整个气氛宁静冥远，但是它与《肖像》的第一首《理想》并无二致，而其主题的基础显然就是他写给盖耶的第三封信中的主导动机。第二幅《怪诞》的肖像则是《14 首钢琴小品》最后一首乐曲的管弦乐版。它是一首尖锐刺耳、歇斯底里的“骷髅之舞”(Danse Macabre)，《理想》的肖像主题在此以犀利的嘲弄手法加以扭曲。这种设计让音乐学者特别感兴趣，因为李斯特在《浮士德交响曲》(Faust Symphony)里用的就是这个技法，浮士德乐章的主题扭曲得荒诞不经，以表现梅菲斯托的邪恶。《14 首钢琴小品》的最后两首皆洋溢着巴托克于信中所表露的忧伤气质，分别是忧郁的挽歌和疯狂的华尔兹，后者即是第二幅肖

像。据一位比利时学者丹尼斯·狄尔(Denijs Dille)表示，盖耶是于1908年2月与巴托克断绝来往的，而《14首钢琴小品》就是之后不久完成的。所以这两幅肖像乐曲的心理涵义甚至比音乐涵义还要引人注目。

其他的钢琴曲都完成于1908年到1910年之间，包括《两首罗马尼亚舞曲》(Two Romanian Dances)、《两首悲歌》(Two Elegies)、《三首钢琴滑稽曲》(Three Burlesque，Op. 8a、b、c)、《四首挽歌》(Four Dirges)、《七首速写》(Seven Sketches，Op. 9a、b)。这些曲子显示出，虽然巴托克偶尔会落入李斯特式的钢琴风格，有时和他愈来愈精简的乐风毫无关联，但是他在“新途径”上却已有长足的进步。巴托克在这股创作热潮中惟一的室内乐作品是第一弦乐四重奏(Op. 8)，这是一首重要的乐曲，致密严谨而动人，更特别的是，以它开始的六首弦乐四重奏已被公认为20世纪的经典之作。科达伊说这首曲子是有关“一个人自鬼门关走了一遭，又获重生”的故事，显然他指的是他知道巴托克曾为了盖耶动过自杀的念头一事。

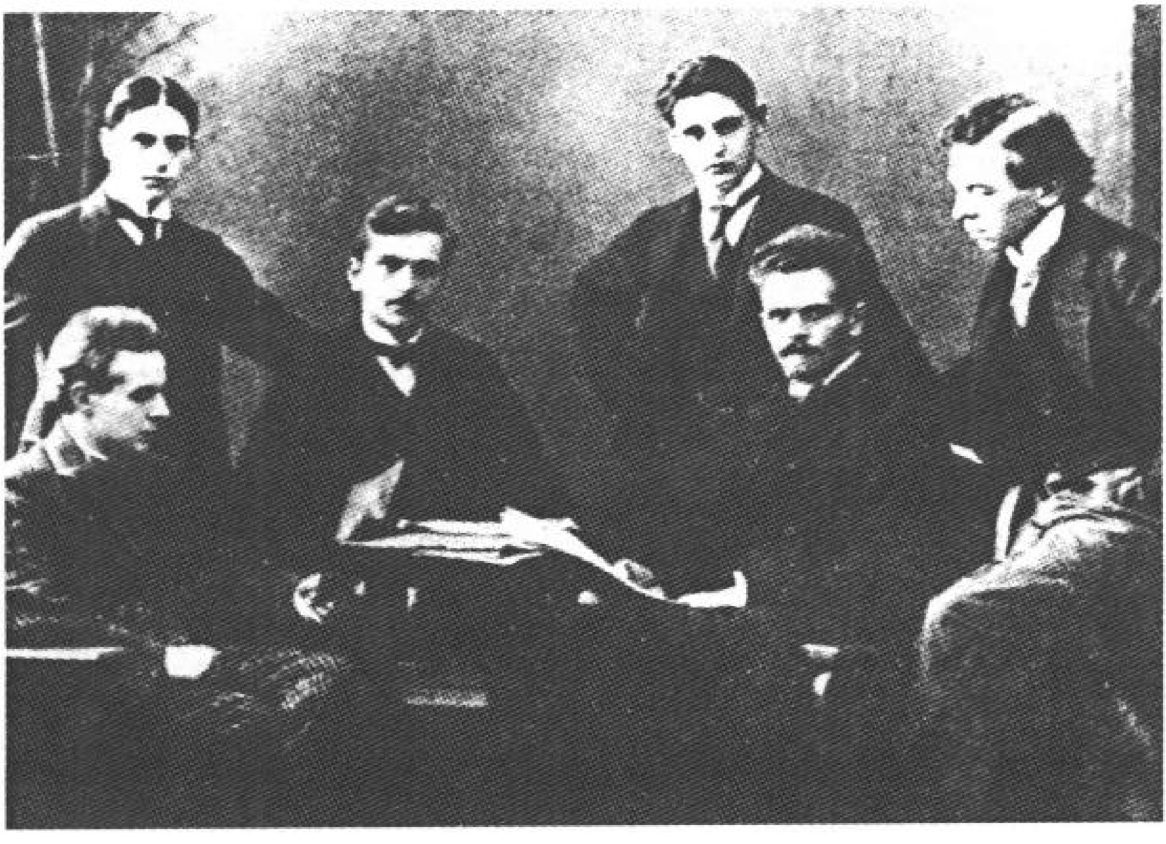


《三首钢琴滑稽曲》的封面

在一次有关巴托克的纪

念演说中，科达伊把驱策他好友的力量形容为“对知识的渴望、坚韧不拔、对工作的热爱以及对各种音乐形式的高昂兴趣”。关于他在学院方面的工作，巴托克更是一肩挑起重担，对多种键盘音乐着手进行一系列的编订工作。巴托克沉浸于巴罗克与古典乐作中，无疑这是最后一个外在影响的来源，只是其影响要到很多年后才真正显露出来。

巴托克在音乐学院的班上曾有一对姐妹花，贺尔玛(Herma)和玛尔塔·齐格勒(Marta Ziegler)。她们的父亲在警局中担任巡警。显然巴托克很快就对年纪较小的玛



巴托克、科达伊与华德鲍尔－克伯利四重奏团的合影。这个四重奏团是在布达佩斯成立的一个前卫音乐团体

尔塔产生了特别的好感，因为他在1908年创作的《七首速写》中的《一位女孩的肖像》(Portrait of a Girl)便是献给她的。巴托克与玛尔塔的亲密关系一直不为外人所知，接着发生的一些事更显示出巴托克对隐私的偏执几乎可说到了滑稽的地步。杰诺·克伯利(Jeno Kerpely)是华德鲍尔－克伯利四重奏团(Waldbaure-Kerpely Quartet)的大提琴手，巴托克和这个团体的关系甚为密切。多年以后，



巴托克和科达伊夫妇留影于1912年一次采集民谣的旅途中

克伯利移居美国，他曾透露这么一个古怪的故事。1909年的一个秋天的早晨，16 岁的玛尔塔到巴托克的住处上课。当天，巴托克告诉母亲，玛尔塔将留下来与他们共进



巴托克与 3 岁的儿子贝拉摄于拉克斯克雷斯图(Rakoskerestur)家中的花园

午餐。课程一直进行到下午，巴托克再度告诉母亲“玛尔塔也会留下来用晚餐”时，宝拉吃了一惊。巴托克到那时才勉强向母亲透露：“我们结婚了。”他们小俩口对外界仍然守口如瓶，直到有一天玛尔塔不慎称呼教授为“我先生”时，他们的婚事才传了开来。多纳尼立刻拍了一封电报向巴托克道贺，但是巴托克对此举却大为光火，认为这侵犯了他个人的隐私。

巴托克对工作的狂热并未因家庭生活的改变而稍减。他仍然继续民谣的采集与研究，他的年轻妻子也经常陪着他四处奔波。幸好他们夫妻俩有宝拉帮忙照顾小贝拉，他在 1910 年 8 月诞生。

巴托克有时也会登台演奏李斯特与圣 - 桑脍炙人口的协奏曲，而且颇获好评，但巴托克从此时开始，真正感兴趣的只有公开演奏自己的曲子。

1909 年和 1910 年在布达佩斯与巴黎分别有两场特别值得一提的音乐会。在布达佩斯当地举行的那场音乐会由年轻耀眼的华德鲍尔 - 克伯利四重奏团担纲（这个团体中年纪最长者不过 25 岁，最年轻的仅 18 岁）。他们在音乐会上演奏了巴托克与科达伊最早的四重奏。结果巴托克又惹起当道的乐评家的大肆抨击，但是此举却刺激了方兴未艾的前卫人士。这些激进知识分子的意见发表在一份名为《西方》(Nyugat)的文学杂志上。这份杂志很活跃，它的创办人是一位自由主义作家雨果·伊格诺特斯(Hugo Ignotus)，阿狄则是主要的赞助者。这份刊物的宗旨与巴托克个人的理想不谋而合，伊格诺特斯之子

保罗在《匈牙利》(伦敦,1972年)上说:

《西方》决心创造一个彻底西化的匈牙利,使匈牙利



阿狄——他是匈牙利首屈一指的诗人,也是激进知识分子。巴托克1916年将他的五首诗作谱曲入乐

摆脱狭隘的地域观念；但它同时也要肯定匈牙利的本土特色，深入发掘马札尔文化遗产的意象、观念及歌谣，并将受到时间及外来影响而遭贬损的文化遗产予以发扬光大。

所以，巴托克一定会对这份刊物活跃的年轻乐评家盖萨·查斯(Géza Csáth)笔下见解深刻、热诚洋溢的评论感到特别开心。


贝拉·巴拉兹，《木刻王子》与《蓝胡子公爵的城堡》的剧本作者

翌年，克弗法斯（Sándor Kovfács）在巴黎举办匈牙利音乐节（Festival Hongrois），演奏的音乐包括魏纳(Léo Weiner)、桑第(Árpád Szendy)、米哈罗维奇以及多纳尼，还有两位现代作曲家巴托克与科达伊的作品，报上给他们冠上"年轻的野蛮人"的称号，巴托克以写给钢琴的《粗野的快板》（Allegro Barbaro)作为回应，这首曲子比他之前的作品还要暴烈。这是他的音乐的一个典型特质，唤起原始的狂放与不屈不挠的节奏力量，这可见于农夫舞曲中，巴托克对此很喜爱。可惜，感情纤细的乐评只抓住这一点，认

为巴托克只会残暴野蛮地破坏传统。

“同时运用不相关联的调性，造成音调的混乱。”诸如此类的评语便是巴托克的音乐生涯所不得不忍受的。

巴托克虽然摆出睥睨之态，但也看得出来他的决心有所动摇。这也难怪，只消想想一个人拼命努力了至少三年，只换得众人的忽视和恶感，怎不令人心寒呢？华德鲍尔－克伯利四重奏团的小提琴手，也是研究民谣的生力军，安塔尔·莫尔纳(Antal Molnár)描写了巴托克的退缩：

他说话的模样就好像锁匠把工具一一拿给新学徒看一样，不过话说得十分简洁。要不然，他就是满脸狐疑地看着我，常常一看就是15分钟。

让巴托克燃起对民间音乐热情的是身兼诗人、小提琴家与剧作家的贝拉·巴拉兹(Béla Balázs)：

我跟他谈到伟大的匈牙利文艺复兴，匈牙利必须对欧洲的文化发展有所贡献，我鼓励他……但是，巴托克听我说话的时候紧抿着嘴，脸色死白，这是我不曾在别人脸上见过的。

巴托克于是开始创作他的第一部、也是惟一的歌剧《蓝胡子公爵的城堡》(Duke Bluebeard's Castle)，由巴拉兹撰写脚本。虽然这个独幕剧的来源是流传已久的传

说，关于嗜杀成性的蓝胡子和他的七个妻子，但是作曲者和脚本作者却以心理分析的角度来处理，迥异于19世纪通俗歌剧打打杀杀的窠臼。评论家斐瑞斯（Sándor Veress）说它的主题是“男女二元对立的永恒悲剧，从超脱俗世的角度来看待男男女女的灵魂”。当然，对巴托克来说，更重要的意义在于蓝胡子无法穿透的孤寂，他受自己的天性所束缚，无所逃遁于天地之处，甚至连朱蒂（Judith）这个女子对他的完全牺牲也不能把他从其中救出来。它的音乐显然受到德彪西的《佩莱阿斯与梅丽桑德》（Pélleas et Mélisande）的影响，声音的意象与细腻的心理层次杂陈（盖耶的主导动机仍然出现）。不过它缺乏舞台戏剧的动态，说明脚本是以诗为出发点的，对观众的专注是一大考验。

巴托克为了提升演出水准及当代音乐的大环境，便试图成立了“新匈牙利音乐学会”（New Hungarian Music Society），不过却陷入重重困境。障碍接踵而来。不久之后，巴托克愤愤不平地寄了一张卡片给弗洛恩德：

这个“新匈牙利音乐学会”真是令人烦透了，我真想把它打到十八层地狱。

《蓝胡子公爵的城堡》在卡齐诺（Lipótvárosi Kaszinó）筹办的作曲比赛中失利，巴托克受不了连续重挫两次，撒手不与世争，从公众生活中淡出。一年半之后，这些挫败仍让他心痛。他写信给一位为现代音乐努力的同事

吉萨·维尔摩斯·萨冈（Céza Vilmos Zágan），解释了理由何在：

……一年以前，我的作曲生涯被判死刑。那些人所言若为真,那我就不过是个没有才气的蠢材;否则就是我对,他们才是一群真正的白痴。无论情形为何,这表示我和他们(就是我们的音乐主事者,譬如胡贝之流)是不能讨论音乐的,更别提一道共事了……因此我只好认命,只为我的书桌写曲。

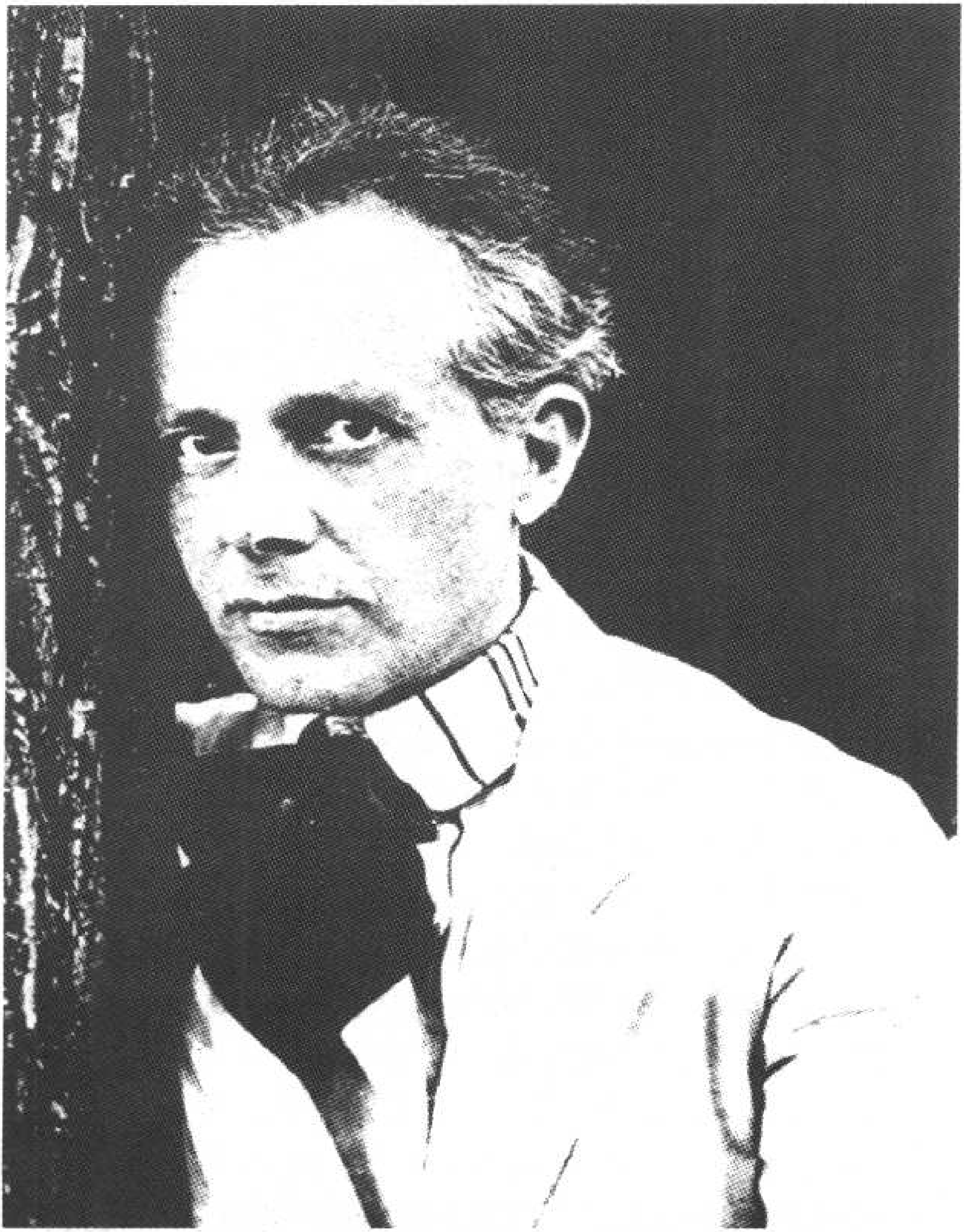
但是,巴托克心中还有一道火苗未灭：

我公开露面只为"一事":我将竭尽所能,继续我对民间音乐的研究工作。

5

烽　火

在第一次世界大战爆发之前的几年里，匈牙利的政局愈变愈复杂，互相冲突的理念和既得利益争相促成一连串巨变与事件，其发生之频繁，流变之迅速，使整个局势陷入僵局。让匈牙利政治无法走向成熟（以现今的观点来看）的基本障碍其实很清楚，匈牙利向来都仰仗维也纳，而且其政权为少数特权者所掌控，然而，各个团体都不愿放弃现有的地位，上层社会控制农民阶级，马札尔人凌驾于其他少数民族之上，而哈布斯堡王朝更是在一切之上。各种力量之间的对立虽然难以化解，但是各方山头的活跃分子私底下都怕老百姓揭竿而起，所以彼此都在利用对方对此事的恐惧。他们努力调和互相冲突的目标，让步的程度令人咋舌，常常到了有违常理的地步。在农民阶层里，马札尔人与统治阶层的权力可堪相比，因此我们可以看到很多激进的知识分子投入王室的阵营，这是削弱贵族特权与财力最好的方法。另一方面，支持地



隐居的巴托克

主阶级的人也以广大群众的代言人自居，以报复哈布斯堡王室。阴沉而迂腐的王室继承人弗朗茨·斐迪南王子（Prince Franz Ferdinand）也看出这种现象对他有利的地方，于是同意向反对势力稍作让步，企图暂时巩固王室的地位。但是，他采取的方式，加上他那原本就不讨人喜欢的性格，一番苦心最后只换来各方的敌视。不管从哪个方面来看，历史潮流都是对他不利的。他希望以罗曼诺夫王朝统治的俄国与大不列颠帝国的例子来唤起人民支持帝制，但是事后观之，法国与意大利境内的共和运动才更切合匈牙利当时的情境。

从当时匈牙利各个阶层的意见都可嗅出对斐迪南的厌恶。1914 年 6 月 28 日，斐迪南王子在萨拉热窝遭人暗杀后，领导人及报界竟然还大声疾呼要加入因此事而引发的战争，这实在是荒谬又令人费解。从表面上看来，向哈布斯堡皇族报复的想法不可能从匈牙利人民的心中根除。而保罗·伊格诺特斯(Paul Ignotus)只是将之解释为“每个人都妄想以武力来摆脱掉无所不在的仇根”。

巴托克对政治的扰攘不安没什么兴趣。他早就表明他是不支持哈布斯堡政权的，但是现在，巴托克的匈牙利民族主义已被他对弱势民族的感情给冲淡了。他在采集民谣时，时常接触到斯洛伐克人和罗马尼亚人，对这两个民族的感情更是深厚。此时的巴托克早已将那种狭隘、地域观念浓厚的民族主义抛诸脑后，而更近于“四海一家”的理想。他对大动干戈没有好感，因此这场兵灾匆忙而至，着实让他大吃一惊。他在 1914 年 9 月写道：

世事纷乱，令我心烦，我的心几乎已完全麻木了。

由于健康的因素(他的体重仅有 98 磅)，巴托克并未被征召入伍，但是他沮丧而退缩的心境并未因此而稍减，因为他采集民谣的活动又多了一项阻碍。不过，当他鼓起勇气外出采集歌谣的时候，他发现情况并不如他想像的那么糟，至少当时是如此。

很难想像在这种时局中还能进行民谣的采集工作，不过还是得做下去。令人惊奇的是，进行的情况竟与太平时期没有两样。农夫还是一样的轻松愉快，让人以为他们一点也不在乎战事如何。

采集到的民谣愈来愈多，到战争结束的时候，已经累积到 1000 多首民歌，其中包括匈牙利、罗马尼亚、斯洛伐克、保加利亚、鲁塞尼亚、塞尔维亚，甚至还有阿拉伯的民谣。巴托克在科达伊的帮助下，将芬兰民间传说研究学者伊玛瑞·克隆（Ilmari Krohn）设计出来的系统加以修改之后，着手将这些数量庞大的民谣加以归类整理。

巴托克在 1910 年到 1915 年之间的创作很少，他在这段时期所作的曲子，都源出于他从 1909 年开始收集的罗马尼亚民谣素材。这些曲子里蕴含了许多瑰宝，包括迷人动听的钢琴《小奏鸣曲》(Sonatina)以及《六首罗马尼亚民俗舞曲》(Six Romanian Folks Dances)，这是巴托克最受欢迎的作品之一，被改编给几乎所有可以想得到的乐



巴托克与友人伊恩·布西提亚及科达伊合影于1918年

器演奏。农夫乐师以奇奇怪怪的小提琴、笛子和风笛演奏给巴托克听，我们只消看看他记录下来的原谱，便可发现巴托克写定的钢琴版本，以其细腻巧妙将他独特而统一的风格深深地烙在异国情调上，使之具有新的生命力，使职业乐手或是业余的爱乐者都能理解。

巴托克采集罗马尼亚民谣，因此和许多罗马尼亚人建立起深厚而久远的友谊，其中以伊恩·布西提亚(Ion Busitia)最为人所知。布西提亚是位老师，门下的高徒众多，他倾全力支持巴托克的计划。因此，巴托克将《六首罗马尼亚民俗舞曲》献给布西提亚，让他永留后人心中，藉以表达对他的谢意。巴托克也认识罗马尼亚指挥杜米特鲁·齐里亚克(Dumitru Kiriac)。齐里亚克帮巴托克编排出版了他为数甚多的民族音乐专论中的第一本(1913年)，这是巴托克音乐生涯的一个里程碑，他在这方面的著作鲜为人知，但从其中可洞悉巴托克自己的音乐语言。

巴托克心里很清楚，这种出奇的平静与无忧无虑的


宝拉与玛尔塔婆媳合影于1915年

状况维持不了多久。

长期以来，我一直保持缄默，这是因为战争一事每每令我深感沮丧(他在1915年写信给布西提亚)，然而我在这种情绪中，却又常有“鬼才在乎”的不屑，它们在我心里交替出现。在我的想法中，战争结果如何皆无所谓，只要能与罗马尼亚维持友好关系即可；烽火连天会使我完成(或是继续)研究民谣的工作大受阻碍，此外，若是看到我心爱的特兰西瓦尼亚地区饱受战火蹂躏更会令我痛心。事实上，我对这种工作根本不能抱太大的希望，未来的一切看来的确不容乐观！

巴托克的忧郁与恐惧并非杞人忧天。1916年8月，罗马尼亚果真挥军入侵匈牙利的特兰西瓦尼亚地区。当时，玛尔塔与小贝拉正巧在那个地区，巴托克苦等了三个星期，才知道他们的消息。

战火愈演愈烈，巴托克无法涉足他采集歌谣的地区，只好重回书桌前执笔创作，从他的笔下流出了不少重要的作品。他为钢琴写的《组曲》(Suite, Op. 14)，其中第四



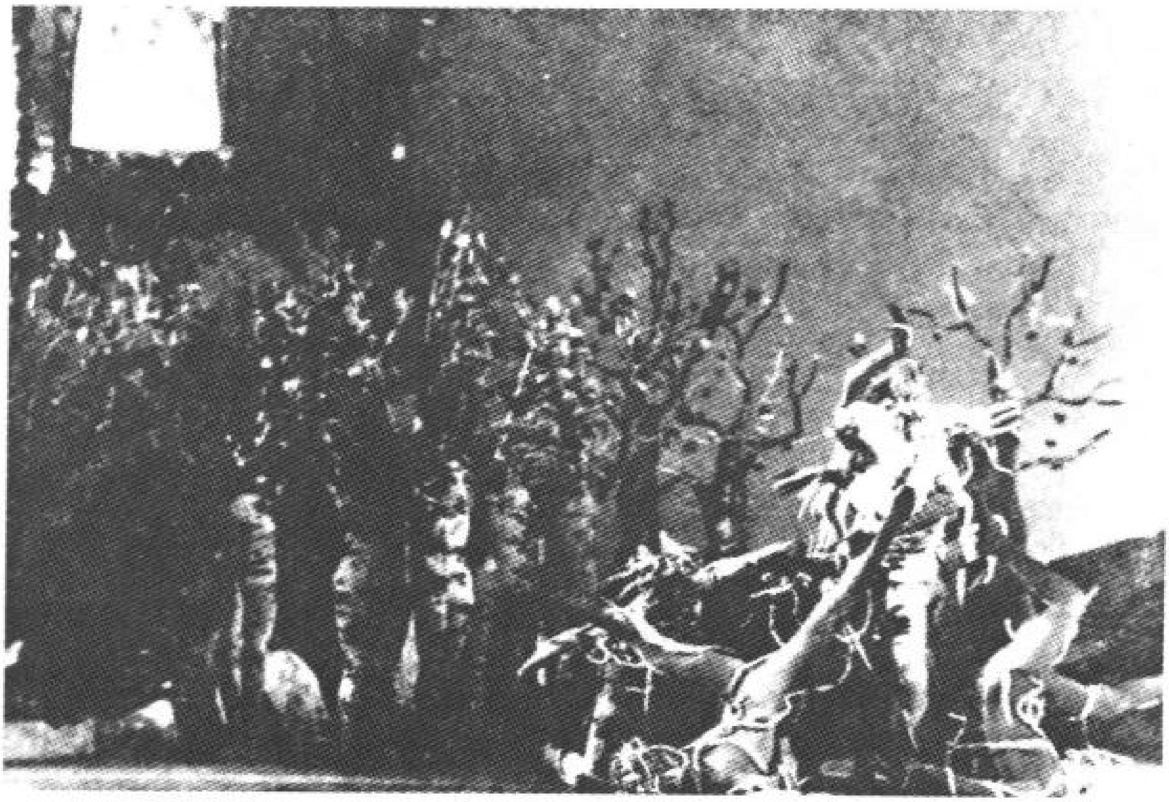
布达佩斯歌剧院，巴托克的歌剧在此上演

乐章的苍凉孤寂似乎在暗示一片荒芜战场，而在疾风暴雨的第三乐章里，第一次出现了他 1913 年走访毕斯克拉(Biskra，属北非)时留在他脑海里的阿拉伯音阶。完成于此时的第二弦乐四重奏感情丰富动人，也以类似的方式结束：它的狂暴在第二乐章中耗尽，遁入一种阴森可怖的死寂中。

巴托克在之后又写了两套声乐套曲。如果不算他在学生时代的习作和无数的民谣改编曲的话，这是巴托克在这个乐种上惟一的作品。其中，《五首歌谣》(The Five Songs Op. 16) 是以阿狄的诗作谱写而成的。阿狄是当时

匈牙利饮誉文坛的知名诗人，也是《西方》杂志众多前卫激进人士中的灵魂人物。另一部《五首歌谣》(Op. 15)的创作缘由比较不同寻常，启人疑窦。这些歌曲的歌词有好几年都写着“作者不详”，匈牙利方面做的研究却显示，这些歌谣的歌词是出自一名年仅16岁的女孩克拉拉·龚伯希(Klara Gombossy)的手笔。克拉拉是森林工人之女，曾多次陪巴托克采集民谣。他们两人的友谊持续了约有一年之久，乐谱上没有写明词作者，引起了人们的猜测，认为是刻意要隐瞒两人的关系。

然而，这几年战事期间最令人兴奋的无疑是巴托克的独幕芭蕾舞剧《木刻王子》(The Wooden Prince)被搬上舞台。后人或许并不这么认为，因为这部作品不像巴托克其他的舞台作品(《蓝胡子公爵的城堡》和《神奇的官员》〔The Miraculous Mandarin〕)一样，在匈牙利以外广获肯定，但是这部作品让这位作曲家初次尝到了大获全胜的滋味。它的脚本仍然是由巴拉兹撰写，1913年发表于《西方》杂志上。该剧是一个天真的童话故事，内容叙述一位公主爱上了王子为她做的木偶，而抛弃了热情的王子。但是故事的外表却加上了一些精巧复杂的象征，现在听来颇有几分胡闹，乃至做作。艺术(木偶)以牺牲了艺术家的感受为代价，成为当家千金的玩物。巴托克也想借此表示，他与巴拉兹合作的《蓝胡子公爵的城堡》虽不被接受，但他对他们之间的合作关系仍具信心。巴托克在1913年便已着手谱写《木刻王子》。他值此创作热潮，又拾笔重续旧作，然而困难重重。没有一位匈牙利指



《蓝胡子公爵的城堡》中的一幕

挥愿意碰这部舞剧，各乐团也表示演奏不来，连芭蕾舞排练指导(他根本不懂这部乐作)也说它无法入舞。焦急的好心人士都力劝巴托克打退堂鼓，以免到时候又吃败仗。

巴托克差点真的因此放弃，像当年在巴黎的经历一样，他义愤填膺地破口怒斥：

皇家歌剧院是什么东西?! 不过是个污秽不堪的牛棚，一处垃圾场；坐椅东倒西歪，乱到极点。

但是，结果是一点也没输。精力充沛的意大利指挥



爱吉斯托·唐戈——意大利指挥家，也是《木刻王子》的救星

家爱吉斯托·唐戈（Egisto Tango）接手，要求预演次数不得少于30次，巴拉兹自己则担当起排练芭蕾的重任。他们的热诚与奉献精神感染了整个剧团。1917年5月12日的首演落幕时，心存怀疑的人士一片茫然。巴拉兹回忆道："掌声从顶层楼座爆出，有如雪崩一般扫到包厢与前排座位。那一夜，很多评论都必须重写。"巴托克、巴拉兹以及唐戈上台谢幕，先后不下15次。这一场"完美的音乐演出"让巴托克对唐戈感激不已，因此便将《木刻王子》这部作品献给他。巴托克长久以来一直吃闭门羹，如今心中的沮丧与苦痛终可暂获解除。他在自传中写道：

1917年那年，布达佩斯的民众对我的曲子的看法已有了改观。我有幸得以亲耳聆听自己的一部重要作品《木刻王子》，在唐戈这位大师的指挥下完美演出。1918年，唐戈又安排演出我的另一部旧作《蓝胡子公爵的



《木刻王子》舞剧中的一幕

城堡》。

然而，他又以悲伤的口吻说：

天啊，这个开端前途未可限量，1918年却又碰上政治、经济形势大崩溃。在其后的一年半之间，局势非常艰困而动荡，根本无法进行严肃的创作。

6

攻　讦

当巴托克埋首创作《木刻王子》的时候，溃亡的种子已开始萌芽生根。因为战事拖得太久，刚开始激起的好战情绪现在已转为挫败、厌倦与悲观。到战之前的那些年，在政治上的冲突与对峙也愈演愈烈，而最后以一片混乱告终的时候，专制政体、民主人士与共产主义者之间的敌对情绪已升到一触即发的地步。各方人士都在为过去这几年的损失和耻辱寻找替罪的羔羊。就短期看来，眼前似乎只有温和稳健的外交政策可以挽救时局。到了1918年的夏天，哈布斯堡王朝瓦解成若干政治单元已是预料中的事了，德国投降不到几天的工夫，“匈牙利国家议会”就宣告成立。不过，它其实是昔日独立党和若干左翼团体的联盟，由米哈伊·卡洛伊伯爵（Mihály Károlyi）领导。卡洛伊伯爵是个富可敌国的地主，他虽然有贵族的派头，但却是一个真正有民主抱负的人。首相狄萨伯爵(Count István Tisza)对国会中每个有争议的问题，都非

得熬到最后一刻的紧要关头才让步。人民把他们对“和平”及“人民福祉”的希望一古脑儿地全寄托在卡洛伊的国家议会上，支持国家议会已是时势所趋，要遏制已经来不及了。因此，这位从19、20世纪之交起即多次担任公职、善于协商的狄萨就成了替罪羔羊，最后在家中遭人射杀，不然这将会是一次不流血的政变。

然而，这不过是个错误的希望而已。卡洛伊的国家议会虽然将匈牙利从帝国的附庸转变为共和政体，但它的邻国却暗中串通战胜国将之瓜分。匈牙利在慌乱之中投靠左翼阵营，希望列宁的苏维埃政府会支持它所主张的领土主权。于是，在两大工党之间又出现了一个“新匈牙利共和议会”，由刚出狱的共产主义煽动家贝拉·昆(Béla Kun)所领导。当时的经济条件比战时还要恶劣，城市里的基本日用品，像燃料、食物都很缺乏，后来又有割让地区的难民一车车地拥入，情况更是如雪上加霜。不到四个月的时间，昆的红军就贸然打开首都的大门，让罗马尼亚军队开入。但是又出现了一个秘密组织，不过这次是个穷凶极恶的右派团体。1920年3月，海军少将兼“匈牙利国军最高统帅”米可洛斯·霍提(Miklós Horthy)被正式“选为”国家领导人，到巴托克去世的时候，霍提都在担任此职。这一连串的事件的确不会“有益于严肃的创作”，在往后的20年中，它的余波仍不断出现。

这些局势的变迁和政府人事的更迭息息相关，布达佩斯音乐学院也是政府的机构之一，自然不可能置身事外。米哈罗维奇在1919年初辞去音乐学院院长一职，卡



卡洛伊共和政权的宣言大会

洛伊政府即任命多纳尼接掌音乐学院，科达伊为代理院长。同年夏天,霍提政权已控制住大局,多纳尼此时正在国外巡回演出。等到他 11 月回到布达佩斯的时候,发现自己已被停职一年,“当局重新考虑他的任派事宜。”科达伊、小提琴家伊姆瑞·华德鲍尔(Imre Waldbauer)以及大提琴家克伯利等人亦遭革职，被调查他们在共产党政府统治下的活动。巴托克、科达伊与多纳尼都在昆的政权所设立的“音乐委员会”(Music Committee)的名单上，但是巴托克除了支持科达伊作彻底的改革教育的计划之外，并没有扮演什么积极的政治角色。他的兴趣主要是想主持音乐博物馆中的民俗音乐部门（这是他除了教书

以外梦寐以求的一个职位)。刚开始的时候,巴托克只把正反方的争论看成一场无聊的闹剧。巴托克在一封写给母亲的信中指出:

被停职的教师继续领全薪,当然,他们是不用工作的。事实上,他们比那些没受到调查的老师要好得多了。

巴托克错估了形势。右翼势力的反扑不但没像他预料的昙花一现,在第二年反而更是狰狞卑劣。

霍提政权理想的院长人选是卓越的小提琴家兼教师胡贝(Jenö Hubay)。他门下的弟子众多,包括盖耶、费伦·维克塞、华德鲍尔、约瑟夫·西盖蒂(József Szigeti)、耶丽·阿兰伊(Jelly Aranyi)和佐尔坦·塞凯伊(Zoltán Székely),巴托克在音乐生涯不同的阶段,都和这些人有密切的关系。当局对胡贝应该是很满意的,因为他在政治上是个听话的小绵羊,但在校务处理上,他总是不和同事磋商,就径直向报界发表浮泛不实的言论。胡贝就任的时候,巴托克正好在休六个月的教授休假。从一开始,他就抱着讥讽的态度来看待胡贝的升官:

胡贝先生以胜利之姿进军国家音乐学院(节庆进行曲可能还是他自己写的呢!)……他同时向左派右派发表感想。

胡贝虽然刚开始在公开场合对巴托克和多纳尼表示

友善，但是显然这场“清算斗争”还未平息下来，胡贝心里对他们两个人还是有所提防。作曲家贝拉·瑞尼兹(Béla Reinitz)曾担任共和议会的音乐委员会主席，现在已银铛入狱，公开承认自己是共产党员的巴拉兹也已逃往国外。真正让巴托克采取行动的原因是当局长期威胁、迫害他的朋友科达伊。科达伊遭到指控的理由有两条：第一，他是瑞尼兹主持的音乐委员会的一员；第二，在他代理音乐学院院长的时候，曾允许《国际歌》改编成管弦乐曲，并让红军征召院内的学生入伍，对官僚体系有所冒犯。



多纳尼，战后政治权谋的受难者

巴托克和多纳尼公开挺身为科达伊辩护。巴托克指出他自己也是该委员会的一员，单单把科达伊挑出来“定罪”是极不公平的。多纳尼也说，任何发生在他主持音乐学院任内的事都该由他一人承担。而对于收集少数外来民族的歌谣这种“不爱国的行径”的指控，科达伊自己也是滔滔辩解：

我从不涉足任何政治活动。不过就象征意义来说，我所记录的每一小节音乐、每

一段民谣旋律都是政治活动。在我认为，这才是真正爱国的表现;是脚踏实地在做事的政治活动,而不只是空喊口号。

不久,科达伊即从代理院长被降为一般教员。之后,调查的官员就撒手不管这个案子了，以免同情他的声浪引起更大的危机。

对巴托克而言，科达伊遭受迫害是个坏兆头。因为巴托克除了在学术上和罗马尼亚人、斯洛伐克人有关联之外，还有深厚的私人情谊。他收集民谣的工作（“它对于我的重要性就好比空气对于他人一般”）被迫停止，因为他在战时不能再自由旅行了,在其他方面,巴托克的未来也充满变数。他期望已久的博物馆职务只不过是纸上谈兵，有人建议他接掌歌剧院指挥一职，他觉得非常厌恶。有一家右翼报纸报道他将成为音乐协会的一员，巴托克看了这则报道,对政府的文化机构更是痛恨,立刻写了一封语气严厉的便笺给该报总编辑:

……恰恰相反,我觉得有必要告诉您:关于这件事情我毫无所悉,我也不想加入会把本国最伟大的音乐家(像多纳尼和科达伊)逐出门外的音乐团体。

他的多位好友和同事都逃到国外避难，巴托克自己也认真想过移民的可行性,考虑过迁往柏林、维也纳或特兰西瓦尼亚，甚至考虑过伦敦。他刚和维也纳一家环球

出版社签下合约，而他现在将一些民族音乐的研究成果寄往德国，希望能为手上愈积愈多的创作寻找出版的机会。

1920年2月，他因为演奏会前往柏林住了两个月。因为匈牙利和罗马尼亚之间的邮政还没恢复，这次演奏会让他有机会到德国去投石问路，同时他也可以借机和好友布西提亚联络联络。

待在国内的远景不太乐观，所以我来到此地，看看有无发展的可能。我很高兴这儿的人也都很尊敬我。不管怎么说，要我在这边定居下来是有可能的。

谣言传回布达佩斯，说马克斯·莱因哈德（Max Reinhardt）接近巴托克的目的是要请他替自己的一首诗谱曲，在一些激进的爱国主义者的刊物上更是流传着“叛国”之类的谣言。最后，就像巴托克对布西提亚说的，是他本人对民谣的热爱驱使他“东进”的。5月，巴托克回到布达佩斯，但是他这次回来并没有住在拉克斯克雷斯图那间待了十年的小房子，却应了挚友约瑟夫·卢卡契（József Lukács，约瑟夫是马克思主义哲学家吉奥基·卢卡契〔György Lukács〕的父亲）的热心邀约，搬进吉欧帕路特卡（Gyoparutca）的一栋宽敞豪宅里。巴托克一家只有两个房间可以住，巴托克患病，加上通货膨胀与汇率问题的影响，手头可说是十分窘迫，因此能有这么个遮风避雨的地方，内心自是非常感激。他们一家就在这儿住了大约

两年。

他们还没安顿好，报上对巴托克在德国的所作所为就已从喃喃抱怨爆发成狂暴而恶意的人身攻击。匈牙利因《特奈隆条约》(Treaty of Trianon）的屈辱所产生的怨恨，把盲目的爱国情绪几乎带到疯狂的地步，巴托克发现自己因为在论文《罗马尼亚匈牙提(Hunyad)方言的民间音乐》中的创见而被视为卖国贼。爱勒莫·塞瑞伊(Elemér Sereghy)教授先在报上发难。他在文章中对巴托克的研究在学术上是否站得住脚加以侮辱，但是他的论点纯粹出于政治上的偏见，而且对巴托克为什么一直认为罗马尼亚民谣是源自匈牙利的动机穷追猛打。塞瑞伊之所以火冒三丈，可能是他知道居中帮巴托克与德国出版商洽谈这篇论文出版事宜的是盖萨·列维兹（Geza Revesz)，他是一个逃离新政权的共产党信徒。几天之后，意见更是趋于极端，巴托克的论文被说成是“背叛的毒药”，而科达伊是他“邪恶的守护神”。一开始，巴托克并不理会这份不值一驳的报纸，因为它和严肃的讨论扯不上关系。但是，当胡贝加入这场笔仗时，他的说法加上他的职权，使得巴托克不得不正视。

胡贝深知巴托克的国际声望与日俱增，因此急于和他维持友好的关系。但是在这件事情上，他觉得自己最好站在政党这一边比较保险，于是写了一篇措词傲慢的声明登在报刊上。巴托克这篇论文登在德国刊物上的时机不恰当，他对此表示惋惜，并且认为它“只与少数民族的文化有关一事，我们认为十分不妥”。他在猛烈抨击巴

托克得出的结论之后，以一种既愚蠢又无耻的盲目爱国主义口吻作了如下结语：

在今天，这些问题不能纯粹从学术研究的观点来衡量，而必须完全以匈牙利的国家利益为依归。不管怎么说，匈牙利在现阶段的国家利益比没多大意思的学术文章要来得重要多了。

巴托克冷冷反击，对胡贝的指控逐项予以反驳：

本人拜读了胡贝主任认同塞瑞伊对本人的种种指控，实在非常诧异。因此，本人不得不在此公开作一答复，并指出那些表现了无知、恶意、蓄意扭曲的批评……本人这篇论文出版的用意也是想要告诉外国人，我们是如何尊重少数民族，我们关怀他们的文化事务的程度，以及我们并没有对之施以压迫。难道匈牙利的利益不需要我们去驳斥“我们压迫国内少数民族”的指控吗？

在重述他对科学方法与推论的信念之后，巴托克对胡贝提出挑战：

由于本人从事这项研究已超过十年，本人可能比胡贝主任更不易“犯错”。就我所知，他对本人所收集的匈牙利或其他的歌谣既不熟悉，也不感兴趣，如果他坚持他的说法，那么倒要请他说说看哪一段“伪造的”曲调是源

自罗马尼亚的?而且他应该提出证据来。

面对巴托克这种无可动摇的精神信念，攻讦行动暂时也销声匿迹。巴托克对这件事的态度是鄙夷多于怨恨,不过他也很感激他的挚友都站在他这一边。

我也没有理由抱怨自己的同胞（他写信给布西提亚)。有些人虽然对我不尽公平,但其他人却试着用更多的热诚来补偿我。

虽然巴托克被扯进这一类政治争端乃是出于情势所迫,但是他对于局势的演变却看得很透彻:

军事独裁正在粉碎这个国家的理智生活，就好像以前的无产阶级独裁粉碎了它的经济一样,

他在1920年这么写道。他早在那个时候就已预见到后来危害匈牙利社会结构的病征了。

爱米尔·爱伯伊（Emil Ábrányi）这位歌剧院总监并不是因为少了一段探戈，或是因为这个政权不懂艺术而受到检查。他是因为缺少明显的“基督教民族主义”而被攻击。认真讲起来,他是因为雇用了几个犹太人,以及演出了两首当地犹太作曲家的作品而遭到指控的。对我们而言,一位艺术家、声乐家、学者在其专攻的领域中是否



梅尼赫特·兰耶，他是《神奇的官员》一剧的剧本作者，后来成了好莱坞的剧作家

声誉卓著已经不再是个问题，在乎的反倒在于他是犹太人，还是有自由主义倾向的人。因为这两种人将尽可能地从所有的公开活动中给排除掉。

巴托克在创作中是如何抵挡这个混乱困顿的时代中的压力的呢？当然，他写的作品零零星星，这也不足为奇，不过他在这几年兵荒马乱中所完成的作品，在风格的掌握和表达的张力方面都愈见精纯。他毅然决然地抛弃了残留的熟悉而传统的质素，迎接“现代”的语汇，不曾放弃民间音乐的源头活水，纵身投入20世纪欧洲音乐的主流，他的地位在此渐受肯定。

《木刻王子》的意外成功，以及首演时支持者的热情喧嚷，都让巴托克受到很大的鼓舞。他接着创作了另一部舞台作品——芭蕾舞剧，或称之为“怪诞默剧”《神奇的官员》。剧本的血腥、阴惨和巴拉兹那种富有诗意、哲思的抽象表现手法完全不同。该剧的作者梅尼赫特·（梅切尔）·兰耶（Menyhért〔Melchior〕Lengyel）属于新自然主

义派的作家，该派与布达佩斯的“同性恋剧院”有所关联。该剧草本于1917年发表在《西方》杂志上，而其作曲家和剧作家则是隔年在托曼家中的周日午餐聚会上才向大众公布此剧的。在19与20世纪之交，将恐怖、残暴的品味带进文学世界的作家有爱伦·坡、魏德金德（Wedekind：德国演员兼剧作家〔1864～1918〕。他的剧作着重在性的自然勃发与社会庸俗的对抗上，《露露》后为贝尔格〔Alban Berg〕谱成歌剧，但未完成。）以及王尔德。将此品味反映在音乐中的有德彪西计划以爱伦·坡的《大厦的倒塌》（The Fall of the House of Usher）谱写的乐曲（并没有完成），以及巴托克沉溺在“施特劳斯热”时深受震撼的《莎乐美》（Salome：这是施特劳斯依王尔德剧作所完成的作品）。战争所带来的恐怖挑起文学上的新浪潮，而兰耶在主题的选择上多少也可能有点投机的成分。他在匈牙利失宠之后，便改弦易辙，迎合好莱坞的需求，结果颇为成功。而女演员嘉宝（Garbo）主演的一部著名的影片《妮诺契卡》（Ninotchka）就是他获得声望的许多作品之一。至于巴托克选择这个剧本来创作的原因则更难断言了。当然，他不会对战争的丑恶毫无感受，对于当时音乐和文学的风尚也不至于一无所知。他本人对斯特拉文斯基和勋伯格的音乐甚感兴趣，而且也对匈牙利乐界的当道之士对于这些重要的新趋向无动于衷加以谴责。玛尔塔和他花了很大的力气把斯特拉文斯基的《春之祭》改写成钢琴二重奏，他视这首乐曲为原始活力在俄罗斯的展现，而这和他在自己国家的农民音乐中所发现的并无二致。因此，

他自己的风格逐渐走向极度的不和谐与刺耳，这可能是受了外在因素的影响，但若从他的整个作品来看，似乎是渐进而必然的结果。所以，《神奇的官员》的根本情感出现在他的创作生涯发展中一个理想的转折点上。这部芭蕾舞剧的上演屡遭波折。大部分问题都来自剧本的题材，所以本剧的剧情值得详细介绍。布幕一拉起就是一间面向后街的小房间，陈设简陋，一张空床很是抢眼。舞台上有三男一女，他们在窗边邀舞，想引诱街上的男人进来。第一个受害人是个老酒鬼，当他滑稽的动作变成暴力，就挨了一顿揍，后来给扔了出来。接着是一个腼腆的青年，本来颇受女孩青睐，但是因为身无分文也被赶了出来。这时官员出现了，他是一个神秘难测又让人害怕的角色(兰耶原先的想法是要描写一个不幸的侏儒)。女孩被他迷住，在胁迫之下跳起魅惑诱人的色情舞蹈，他开始在房间里追着她跑，起初是慢慢的，后来越发地疯狂。而躲在暗处的三个男人突然现身攻击，想闷死这个官员，可是他的色欲难消，一时还死不了。他们用刀子一直捅他，最后把他吊在天花板上，那女孩屈从于他，官人满足了色欲，血才从他的伤口流出，气绝身亡。

虽然说现在对剧场的尺度要比20世纪20年代自由许多，但是当时的尺度并不特别流于假正经或严苛。这部舞剧可有多种不同的诠释——从人心里天性的强大力量，到爱情不止息的力量战胜了非人性的残酷等等，但是匈牙利当局眼里看到的只有暴力和色情。他们举棋不定，不断妥协，最后建议把故事背景改成亚洲不知名的某

处，以缓和对道德规范的冒犯。这么一来，这部作品才搬上布达佩斯的舞台，不过那已是25年以后的事，那个时候巴托克早已去世了。然而，它曾于1926年在科隆演出，当地的教会与新闻界群情激愤，以致市长出面干预，因此演了一场就被封禁了。

巴托克再也不曾回到剧场里。他对剧场生活的尔虞我诈缺乏兴趣，再者也可能他很清楚自己的才分是在器乐方面。这并不是要看轻他在声乐杰作上的重要性（相对来说，他的声乐作品为数不多），就好像我们不能看轻贝多芬的《费岱里奥》（Fidelio）和《庄严弥撒》（Missa Solemnis）的道理一样。现在巴托克回到了器乐曲的创作上，先是为钢琴而作的《八首匈牙利农夫歌谣即兴曲》（Eight Improvisations on Hungarian Peasant Songs），这代表了他对农民音乐素材的重新整理。接着在1921和1922年，他写了两首小提琴与钢琴的奏鸣曲。这两首作品虽然没有大受欢迎，但却为他立足国际乐坛贡献极大。它们代表了巴托克以合理安排的不谐和音所做的实验，这一点再加上若干旋律的层面，使得他的音乐更近于勋伯格的第二个维也纳乐派。（第一个维也纳乐派指的是海顿、莫扎特与贝多芬等作曲家在维也纳所造成的音乐现象，一般以“古典乐派”名之，不过在此以第一个维也纳乐派来与20世纪初勋伯格、贝尔格等作曲家形成的维也纳乐派加以区分。）当然，其中急速奔腾的民间舞曲乐章纯粹是巴托克自己的风格，不过，如果要细究他所受的影响，那就还应该提到巴托克当时孜孜研究的波兰作曲家

卡洛·希曼诺夫斯基（Karol Szymanowski）的作品。这两首作品创作的时间恰与耶丽·阿兰伊的意外重逢相符合，阿兰伊是他自学生时代就认识的杰出的小提琴家。她的家人在战前就移民伦敦，她在 1921 年造访布达佩斯，其乐声中的热力和想像力使巴托克深感激动。虽说两首奏鸣曲都是为了献给她而写的，但奇怪的是，这两首曲子却不是由她首演。她在巴黎、伦敦两地和巴托克携手演出，盛况空前。第一首奏鸣曲在巴黎的首演特别令人兴奋。巴托克告诉母亲，说阿兰伊的演出"登峰造极"。法国的音乐学者亨利·普路尼叶（Henri Prunières）在音乐会结束后以晚宴款待，世上顶尖的作曲家有一半参加，如拉威尔、希曼诺夫斯基、斯特拉文斯基等人；当然，一些人们没有料到的声名狼藉的法国人也前去赴宴。

这些年轻的、声名狼藉的人物包括米约（Milhaud）和普朗克（Poulenc），他们都就这首奏鸣曲写了措词热切的信给巴托克。

由于旅行有种种限制，民间音乐的收集仍然是困难重重，所以此时在这个方面的活动都仅限于现有材料的组织和分类上。为了收集民间音乐，巴托克和科达伊在音乐学院组成自愿的研讨会，工作稳定地推展。不过多拉蒂（Antal Doráti）后来回忆道：大部分学生是因为对恩师的感念，而不是出于对音乐的狂热去做那些苦差事的。

巴托克的大规模旅行越来越多。巡回音乐会让他有机会到英国、德国、荷兰、法国和意大利，以及他钟爱的特



巴托克与母亲的合影,1925 年

兰西瓦尼亚地区。在乡下演出时,他采用混合的曲目,有德彪西、斯卡拉蒂(Scarlatti)的作品,再穿插他与科达伊写的一些不十分难的乐曲。在大城市里演出时,则介绍

他最为艰涩的新作，比如《练习曲》(Studies, Op. 18)和小提琴奏鸣曲。他在1918年到1923年间所作的曲子虽然不多，但是他能偷闲创作就已经够令人吃惊了。他在布达佩斯的公开演奏，大多限于室内乐；但是在国外，他的声誉以及活动的范围却是与日俱增。英法两国的报纸都把他的来访当作一件大事，涵养深厚的听众所表现出的热情更令他感到开心。维也纳的《前锋音乐报》(Musikblätter des Anbruch) 以专号来庆祝他的40岁生日，而布达佩斯方面对此则毫无动作。

最后，匈牙利政府不能再无视巴托克的国际声望了。在1923年庆祝布达和佩斯两个城市合并50周年的纪念会上，匈牙利政府纡尊降贵，宣布要特别委托三大音乐家创作乐曲，举行一场节庆音乐会，来欢迎这些"败类"重新归队。

曲目如下：

《节庆序曲》(Festival Overture) ——多纳尼
《匈牙利赞美诗》(Psalms Hungaricus) ——科达伊
《舞蹈组曲》(Dance Suite) ——巴托克

即使在这个场合，这三个"反骨"对于那些沙文主义的迫害者也要说些甘冒大不韪的话。虽然多纳尼以无可指责的来源写了序曲，但另外两位作曲家则把他们最近的经验，在乐曲中作了些微的暗示。科达伊以16世纪对诗篇第五十五首所作的意译来谱曲，其中有段文字的象

征意义是非常明确的：

宁可住在沙漠，
宁可潜身森林，
也不愿跟邪恶的骗子和叛徒同住，
他们不让我说出实话。

巴托克则在他撼人心弦的《舞蹈组曲》中自由援引“外来的”罗马尼亚和阿拉伯素材，以及马札尔的音乐语汇。

有一点很重要，这首气氛快活的作品标示了巴托克创作上的最后一个分水岭。组曲中的每个主题都是巴托克自创的，他灵感的本源从不曾像这首曲子这样如此清楚过。各种影响交融得天衣无缝，他追求“真正的民族风格”的目标也于此完成。



1923 年一场音乐会的海报，从中可见巴托克、科达伊和多纳尼三人的地位重获肯定

在匈牙利音乐这个值得纪念的晚上，巴托克这首《舞蹈组曲》比委托创作的当局所能或者说所配想到的更贴切，也更伟大！

7

欧美之旅

1923年对巴托克而言,也算是他一生中非常重要的一年。这年夏天,他与妻子玛尔塔离婚,并在同年8月间跟他的学生,21岁的狄塔·帕斯特里(Ditta Pasztory)结婚。帕斯特里在前一年修读巴托克在音乐学院所开的一门钢琴课程。这场婚变可能是因为巴托克觉得玛尔塔百依百顺的性格给他一种压迫感(一位匈牙利学者提出这样的看法),也可能只是师生之间无可抗拒的吸引力所致。这场家庭巨变的情形与背景从不曾完全公布于世过,因为巴托克生来就非常讨厌让私生活曝光。无论如何,似乎是玛尔塔迫他下了这一着无可挽回的棋,在没有特别的痛苦和折磨的情形下,完成了离婚。从他们往返的书信来判断,两个人心里所关切的主要是化解母亲宝拉内心的悲伤与焦虑,以及儿子小贝拉的幸福。小贝拉当时似乎"了解情况的特殊性"。

奥托·克莱姆佩莱尔(Otto Klemperer)后来回忆起

跟巴托克合作的情况，更加证实巴托克的离异几乎没有任何怨恨和痛苦的成分存在。

他真是个怪人——非常保守、非常内向，却又极有同情心。当时，他刚娶了第二任妻子，但他的第一任妻子也到排演的现场，所以他有两个妻子。

巴托克这种混合了保守与狂热的性格，给很多见过他的人留下难以磨灭的印象。若不是他们都有同样的感觉，那么他们所描述的巴托克的举止和容貌会让人以为流于浪漫式的夸张。甚至那些跟他没有直接接触的学生，走过走廊时也都能感受到他的存在。多拉蒂对巴托克的回忆可算是一个典型：

巴托克的身材相当矮小……非常瘦削、苍白，一头灰发。（描述得一点也没错。巴托克当时虽仅34岁，头发却已灰白。）嘴唇细薄，浅笑时几乎不动，启齿时也只让人听得到他柔和的细语。他有一只精致、笔直的鼻子和双眼！这双眼睛，世界少有！不仅大，而且炯炯有神，直透人心。他的眼神像是烙铁一般，被他目光盯上的人，似乎烙印就烙在他身上。

除了他的学生和同事之外，另外还有一个观察敏锐、直言无讳的评论派别，由阿拉达·托特（Aladár Tóth）所领导，他们力促巴托克的同胞对于匈牙利出现这么一位



巴托克与第二任妻子狄塔·帕斯特里的合影

真正有国际地位的作曲家，应该予以承认称庆。国外的管弦乐团对于巴托克的《舞蹈组曲》呼声甚高，这首乐曲在布达佩斯首演之后，在一年内，又分别由阿姆斯特丹的皮埃尔·蒙特(Pierre Monteux)、辛辛那提的佛基斯(弗里茨)·莱纳(Frigyes〔Fritz〕Reiner)以及布拉格的瓦克拉夫·塔利希(Vaclav Talich)演奏。1925年间，单单在德国，该曲的演出就超过50场。

虽然如此，布达佩斯的一般大众在那时依然没把巴托克当一回事，保守反动的阵营对他仍怀有相当深的敌意。巴托克早年遭受挫折，使他的个性缺乏自信而举棋不定，但现在这已成过去。1923年到1926年间，他只创作了一部作品——《乡村景色》(Village Scenes)，这是写给女声和钢琴的斯洛伐克民谣。我们不应该把原因归咎于他失意沮丧或失去信心，而是因为他在三个领域——演出、教学和研究——的工作压力与日俱增。

虽然民谣采集之旅并不是一项有实效的工作，但他从没忘记要多多着力在现存的材料上。这是一项庞大的工程，而且永无止境。这项工作吸引他的地方比挫折来得更多。巴托克把民谣视为能让他恢复活力及丰富他的想像力的源头活水。《匈牙利农民音乐》(Hungarian Peasant Music)这一巨著的出版(1924年，布达佩斯)是一个划时代的里程碑。他收集了3000多首斯洛伐克民谣，整理工作也从1922年到1928年断断续续地进行。他尤其喜爱另外一本《罗马尼亚圣诞歌曲》(Romanian Colinde)的集子。当牛津大学出版社来的代表显示出浓厚的

兴趣时，巴托克心中也抱了很大的希望。但他没料到英国学术界的慢郎中作风，他原来是兴冲冲地投入，后来却因他们行事闲散，而变成恼怒和挫折感。最后，他只好自掏腰包在维也纳出版了一本缩减版。整个事情拖了将近九年多，最后的结果实在也不能归咎于巴托克的急躁。

巴托克从事的文艺活动并非只局限在民谣上。1924年出版于伦敦的《现代音乐与音乐家辞典》(A Dictionary of Modern Music and Musicians)中，有关匈牙利音乐和音乐家的条目都是出自巴托克之手，除此之外，他也替许多音乐刊物写稿，从勋伯格、斯特拉文斯基，谈到李斯特和莫桑伊(Mosonyi)两人之间往来的信件。

教学对巴托克而言仍是一种负担，但是他并未因此而无心教学，他的门生想起他时，都是满心怀念与挚爱：

> 我记得他讲话的语调非常温和，待人谦恭有礼(索尔蒂爵士回忆道)，即使他出言批评时，态度也是非常和善……我想，我于恩师巴托克最深的感觉是一种类似对神父或者教皇的那种景仰。其实他跟我们隔得非常远，你永远听不到有人讲他的闲话！他是绝对的纯净高尚，像圣人一般。

纵使巴托克觉得自己很难安于教学的行政事务，它其实也有一些令他意想不到的好处。他后来身陷困境时，许多曾经受教门下的学生都来帮他渡过难关。指挥家莱纳便是其中之一，他在美国推荐巴托克的作品十分

热心。巴托克最先是将早期键盘音乐（弗雷斯科巴蒂〔Frescobaldi〕、库普兰〔Couperin〕及马塞罗〔Marcello〕）当作教学练习之用，但是他在这方面的钻研不仅增加了他的钢琴演奏曲目，更重要的是为他创作力的勃发增添了新的路径。

巴托克在钢琴演奏上的名气或许被他在作曲上的伟大所掩盖。托曼始终认为，在当代的钢琴家里，最接近李斯特的高超境界者，只有布梭尼和巴托克两人。有人可能会怀疑一位老师给他的得意门生下的评语是否可信，不过克莱姆佩莱尔给他的评语就不容稍有怀疑了：

他是一位令人击节称好的钢琴家兼音乐家。他演奏的时候，音色之美、弹奏之激昂和轻盈都教人难以忘怀。这种美感几乎教人受不了。他弹起琴来极为自由，而这正是他出色的地方。

有些人讨论他诠释手法的明晰与整合度，但这显然并没有排除掉从他瘦弱身躯中所爆发出的旺盛精力，诚如心感折服的欧林·唐斯(Olin Downes)所说的：

……这样一位中庸谦逊的人，对于键盘有一种与生俱来的本能，不仅极富诗意，而且还不时迸发出高超的技巧及充沛的活力。

到几个欧洲国家举办巡回演奏会是巴托克每年的大

事，虽然他对于花在这上面的时间颇有怨言，但是他喜欢旅行所带来的自由，让他逃离布达佩斯那种幽闭的压力。尽管匈牙利官方对他的成就并无适当的好评，不过邻国罗马尼亚却毫无保留地表现出他们对巴托克的热情。1923年10月，巴托克回程时到罗马尼亚访问，罗马尼亚人民盛大欢迎。他在罗马尼亚各地巡回演出，在首都布加勒斯特的钢琴独奏会是整趟旅程的高潮。他在那里还举办了一场室内音乐会（由"罗马尼亚作曲家协会"主办），匈牙利和罗马尼亚两国一流的音乐家齐聚一堂，由乔治·埃奈斯库（George Enescu）和巴托克本人携手演出巴托克的第二小提琴奏鸣曲。罗国政府为这次盛会而封巴托克为马伦提骑士团（the Bene Merenti Order）的一等骑士。

对于布达佩斯右翼人士而言，这种与匈牙利旧仇过往甚密的无耻行径，当然不可能为他们所喜，所以对其口诛笔伐自是不遗余力。虽然巴托克对昆的内阁政府的可笑行径加以批评，但是强硬派还是视之为共产党徒，而他也因为与左派流亡分子有牵连而屡遭攻击。他一宣布要重演巴拉兹的舞台作品，就遭到暴力的威胁。匈牙利文化部为了对持续不断的压力有所回应，对于巴托克在当时仍有纷争的特兰西瓦尼亚地区（属于罗马尼亚的领土）演出，采取诉讼途径来阻挠。这项指控不久被驳回。当罗马尼亚政府乘势报复，拒绝给予原定在1924年在该国举行几场音乐会的胡贝入境许可时，巴托克心里一定是暗自欢喜。

现在，巴托克对匈牙利这种行径已经是心灰意冷。即使政府颁给他再多的奖项，巴托克也会因为自己的重要作品一再为人忽视而心中酸楚的，因此，他只能把眼光放到匈牙利以外的国家，来确保他在音乐上的地位。活跃的英国学者爱德华·F·丹特（Edward F. Dent）敦促巴托克加入刚成立的“国际现代音乐协会”（International Society for Contemporary Music）所举办的活动，而且从这个时候开始，该协会便大力宣传他的作品。布拉格发行的报纸《波希米亚》（Bohemia）曾报道一篇有关1925年节庆时所演出的《舞蹈组曲》，文中指出巴托克的音乐不仅广受国外音乐家的推崇，而且也愈来愈为人所了解。

巴托克写的不再是以匈牙利柴达舞曲风格作的切分作品，也不是过分感伤的曲调。他回归到匈牙利民间音乐和舞蹈的源头，并以自己独特的方式来重塑这些音乐。其节奏与洋溢的气息充满蛮力，以急切的激动奔流飘逸，这种音乐终于诞生了……没有任何外国作曲家的作品受到如此热烈的肯定，而巴托克必须不断上台致意。

能够从斯特拉文斯基、雅纳切克（Janácek）、米约、布梭尼以及沃恩·威廉斯（Vaughan Williams）这些技艺超群的作曲家中脱颖而出，必定让巴托克沉默的心灵倍觉温暖，但这可能还比不上后来在布达佩斯精彩的全本演

出(由塔利希率领捷克爱乐乐团演奏)更令他心花怒放。这次在国内演出奏捷，的确让他内心深处的哀伤——他竟是因为从事“非匈牙利活动”而遭责难——有所减轻。一年之前,即1924年11月,他曾向一位外国记者吐露了悲戚的心声:

或许在以后,我有可能被视为匈牙利作曲家。不过,到那个时候我大概已经作古了。

身为一名钢琴家，巴托克有必要为自己塑造一个过时的形象。他上一首钢琴作品是1920年作的《即兴曲》(Improvisations),所以他的演奏曲目很难让人想到像《舞蹈组曲》以及两首小提琴奏鸣曲中所发生的巨大变化。因此，当巴托克1926年重新拾笔创作时，他几乎只为钢琴写曲。经过整个夏天的埋首创作之后，他的演奏曲目增加了钢琴奏鸣曲、《在户外》(Out of Doors)、《九首钢琴小品》(Nine Little Piano Pieces)以及第一钢琴协奏曲。这些曲子被当成一整组来看待,它们印证了他现在的地位,涵括了他之前以及之后的钢琴乐曲的特色。

巴托克钻研早期的键盘音乐,《九首钢琴小品》可为明证,这部作品开始使用新式对位技巧,从此成为他音乐的特征。这些曲子也曾被称为以当时流行的“新古典主义”为参照的试验作品。从浪漫主义摆脱出来的方式很多,而对许多作曲家而言,似乎值得重温巴托克大师的客观性。普朗克、欣德米特,尤其是斯特拉文斯基等人,各

自在不同的时期走上这条路。德彪西和拉威尔虽然没有以同样的自觉摆荡过去，但也不脱此途。巴托克当然也知道斯特拉文斯基早期的“新古典主义”作品，但是斯特拉文斯基认为，音乐无法表达音乐本身之外的东西，巴托克对这点很排斥。

“巴赫也表达出某种东西——一些生命中的片刻。”巴托克说道，而他的这些曲子(虽然算不上是他最伟大的作品)显然是避开造作与模仿的成分，当时许多新古典作品都犯了这个毛病。

然而，这种复调音乐的经验却使他的音乐语言更显丰富。他汲取新观念和多种影响并从中获益，却不致失去自己独特的特质，从这里便可看出他将生活经验转化成艺术的本领。

巴托克的《粗野的快板》在1911年公布于世，自此，他的钢琴音乐中那股野蛮、粗厉的力量就激怒了保守派的情感。1915年，饱学多识的《音乐季刊》(Musical Quarterly)的乐评家将巴托克的作品比喻为：

成串无意义的音符明白呈现出，这位作曲家根本就是穿着靴子在琴键上踏步：

这位乐评家下了这么个结论，这就等于把他自己写进功利主义的历史中。

有些人能用手肘弹琴，有些人则用手掌。而这些人

没有一个需要手指来弹奏，也不需要耳朵来倾听。

“乱七八糟，实在难听”，《星期天时报》(The Sunday Times)如此抨击道。巴托克这个名字逐渐象征了那些满心困惑的外行人心里以为的“现代音乐”，一如毕加索象征了“现代艺术”那般。钢琴奏鸣曲一定激起了传统主义者心中的不安，一如它也会让爱好新奇的人大吃一惊。虽然这首曲子奔放的节奏活力和《舞蹈组曲》有共通之处，但是钢琴这件乐器本身就有色调单一的特色，加上巴托克打击乐器式的处理手法，更加凸显出民谣节奏的原始粗犷以及旋律的冷硬。传统上，慢板乐章是奏鸣曲最富表现力的重点所在，但它却以一个单音开始，连续重复了 20 次，没有一点变化，在进到“主旋律”之前，几乎没有什么节奏的转折，左手仅伴以单调冷淡的不和谐音。有些钢琴的处理手法可以追溯到李斯特，它将传统的音乐形式加以变化，以配合特定的情绪，在这一点上，巴托克与贝多芬可说遥相呼应。不过这些只是表面的比较而已，因为这首奏鸣曲就概念之大胆、创新之彻底而言，在历来的钢琴作品中实为一划时代的界标。这些观察也可用在第一钢琴协奏曲的很多方面。这首作品也有同样的打击乐器式的钢琴写作，以及原始的主题素材。巴托克只需要一种新的媒介，来让他和管弦乐团一同演出。巴托克向来对第一狂想曲寄望甚深（它已不再有代表性了)，他之所以对它有特殊的情感，部分原因显然也是出于这首乐曲在鲁宾斯坦大赛中遭到排

斥。一首成熟的协奏曲的重要性马上受到肯定，而首演(在法兰克福，由富特文格勒〔Furtwängler〕指挥)举行之后，又有其他重量级的指挥家演出这首乐曲，例如艾瑞希·克莱伯(Erich Kleiber)和蒙特都。

《在户外》组曲的中间乐章《夜乐》(Night Music)献给狄塔，它引领我们进入独特的巴托克式声响世界，它是暗夜中大自然的声音与气氛的神奇呼唤，不是肖邦式郁郁慵懒的夜梦，更不是19世纪像《在溪边》(At the Brook)或《林中呢喃》(Forest Murmurs)之类平淡贫乏的钢琴作品。巴托克的看法也不同于贝多芬的《田园》交响曲(Pastoral Symphony)或斯美塔纳(Smetana)的《我的祖国》(Ma Vlast)那种浪漫、泛神论的观点。他的自然世界充满了虫鸣、林木的沙沙声，还有受惊吓的鸟儿突然发出的尖叫：

这些声响营造出夜晚的真实，超出这个世界的界域，它们是属于巴托克个人的夜晚(乐评托特在首演之后写道)。这是捕捉到匈牙利自然诗意最精妙的杰作之一。

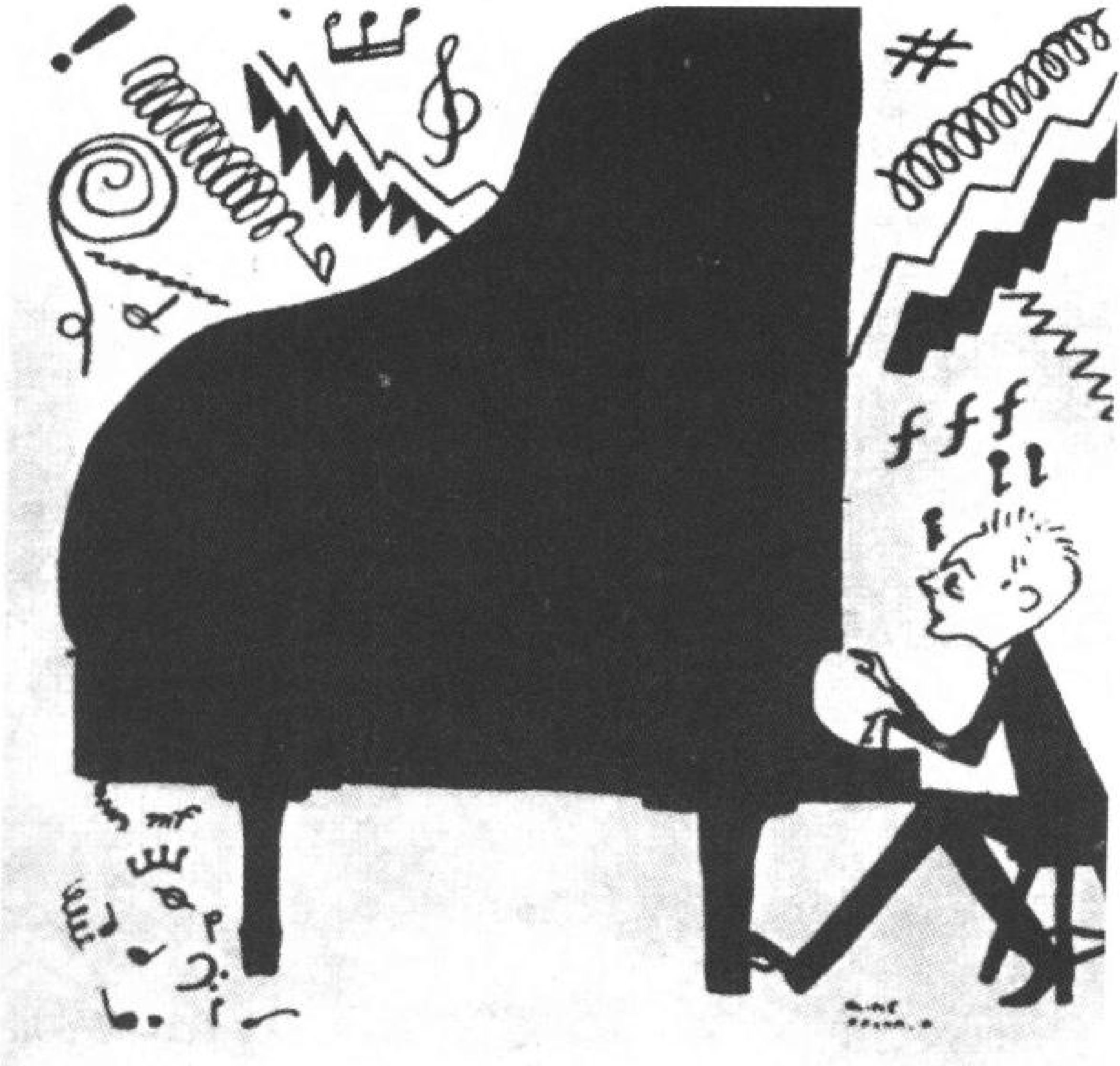
巴托克对自然界的热衷神往并非新鲜事。早在1907年，他就对盖耶说道："如果我曾在胸前划过十字，那会是以自然、科学和艺术之名。"他把民谣本身视为一种自然现象，而且在收集民谣的过程中，他还收集了可观的昆虫、飞蛾和贝壳，他也吸收了相关的自然史知识。他在美国的晚年，有人惊见他这样一位虚弱的老人用拐杖戳刺



30 多岁的巴托克在瑞士度假时留影

牛粪，专心检视里头的各种生物。

也就是在这时候，巴托克第一次造访后来成为他最后栖身地的新大陆。1927 年 12 月到 1928 年 3 月间，他前往美国作巡回演出。他对美国的第一印象好坏参半。虽然“到处都是疯狂的嘈杂声”，令他错愕慌乱，不过他倒是蛮欣赏美国人这股旺盛的生命力。但是美国那种商业主义挂帅的精神又让他感到沮丧。巡回演出的行程非常辛苦，不仅演出场次多，而且疲于四处奔波。管弦乐演出、室内乐和独奏会一场接一场，密得叫人疯狂。此外，还有一个负担，就是他在独奏会之前要先演讲半个钟头，



纽约一位漫画家眼中的巴托克

这对他的英文是一大考验。不过，他还是很高兴有机会宣扬匈牙利音乐，并且澄清一些外界对他的作品的误解。

虽然这位旅者没多少时间去满足他那无餍的好奇心，但他确实去了旧金山的一家中国剧院（“除了守门人

之外，我是在场惟一的白人”），而且也第一次见识到道地的爵士乐。他并没有否定爵士乐，这和有些报道大有出入。

在过去的几天里，我在芝加哥一家卖私酒的酒店里听了真正的黑人爵士乐。真的是很棒！他们按着乐谱演奏，但常常即兴演奏，教人眼界大开。

不过，他确实明白表示了他的热衷之所在：

我们并不需要爵士乐。我们有自己的优美民歌，用不着投入爵士乐的怀抱。

到1月底的时候，他马不停蹄地四处旅行，在车站和窒热的旅社里漫漫等候，这对他虚弱的身体造成伤害，他迫不及待地想要回家。他在3月6日启程返乡。

另外有两部巨作使他这段盛产期更增光彩。巴托克的弦乐四重奏跟贝多芬的一样，是一种个人成就的简历，浓缩了他成熟风格发展的各个阶段，其简洁使得各首独立作品在他的整个成就中像一座座山峰一般矗立。

1927年所写的第三弦乐四重奏是其中最短、但可能是最难理解的一首作品，所以它有时也被喻为巴托克“表现主义”时期的代表作。“表现主义”时期的作品包括《神奇的官员》、两首小提琴奏鸣曲以及1926年某些钢琴作品。这首四重奏的和声语汇粗野而刺耳，结构组织极为

凝练,打击乐器式的和弦结尾,论其粗暴则可媲美钢琴作品。巴托克以这部作品参加由费城音乐信托基金(Musical Trust Fund of Philadelphia)主办的比赛。结果令他惊喜的是,他和阿尔弗雷多·卡塞拉(Alfredo Casella)平分首奖的6000美元奖金。这件事在他的家乡大为轰动。

你大概很难想像这件事在布达佩斯造成的轰动。6000块美金!我从开始就告诉大家,不可能有这么多奖金,但是一切都出人意料之外。现在大家都知道我得了6000块美金。



巴托克和小提琴家西盖蒂

即使他分得3000元美金也是一件令他振奋的事,这也是他第一次在金钱上的巨额报酬,但是有件事十分有趣,有一位已不为人知的作曲家H.华多·华纳(H. Waldo Warn-



巴托克与小提琴家塞凯伊合影

er)，他得到第二名，但他拿到的奖金比并列第一的两位作曲家拿的还要多。

第四弦乐四重奏在巴托克自美返国约一年之后完成。这首作品和之前的四重奏一样有严格的逻辑，但是扩为五个乐章。从此以后，整体的结构就逐渐成为巴托克的主要考虑点，而其“拱桥形式”(arch form)也成为他后来一些作品的原型。简而言之，这种“拱桥形式”可说是一种回文体(palindrome)，即五个乐章中，首尾乐章密切相关，第二和第四乐章也是如此，中间的慢板乐章是最重要的部分。他愈来愈认为建筑般的设计应该不会让乐曲的表达张力有所削减或压抑。慢板乐章中大提琴热情浓郁的马札尔悲歌、夜晚的神奇声响以及如疾风般的“最急板”(Prestissimo)，在情感表达上是再直接不过的了。

后来的音乐学者曾经彻底分析过巴托克的弦乐四重奏，虽然他喜欢看见这些学者发掘出的理性结论，但是他对于现实的考虑并非不在意。他友善的一面表现在他为西盖蒂和佐尔坦·塞凯伊两位小提琴家谱写的两首有名

的《狂想曲》中。他并非那种援笔就立的作曲家，但是他以不屈不挠的精神和对艺术的诚实，已能完全掌控，自由挥洒胸臆，不管有什么外在因素来左右他在编制和媒介上的选择。

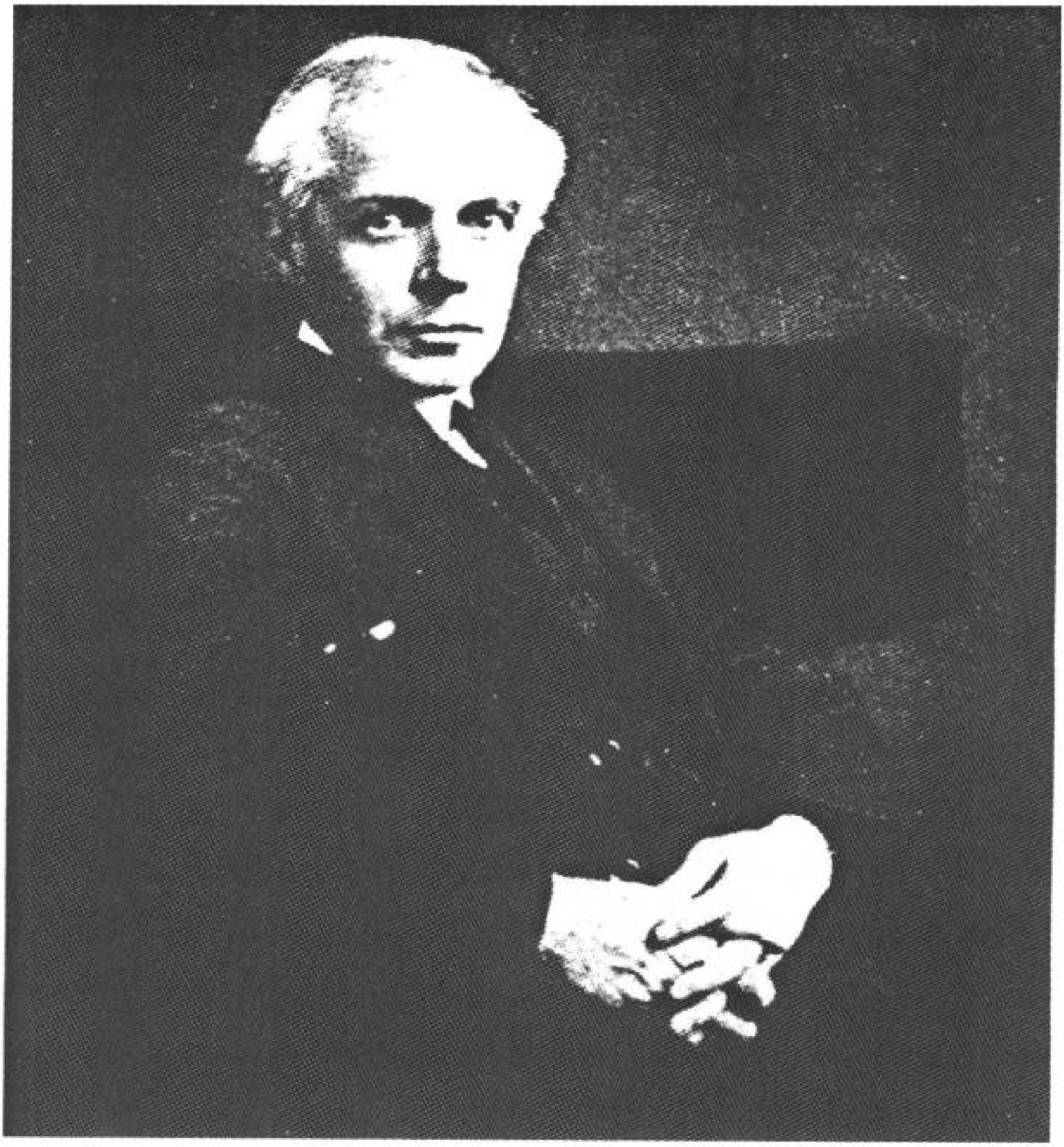
8

1929～1934 年

巴托克现在对自己的作品信心十足，这使得他不受任何自我保护的限制。虽然他在创作生涯中，不曾折腰于任何有丝毫商业主义味道的事物上，不过他在相当有限的程度上，还是能够从他的成功中赚到一些钱。现在是别人前来迎合他，委托他创作新作，而他也配合他们的需求来创作。他将钢琴《小奏鸣曲》和《15 首匈牙利农民歌谣》(Fifteen Hungarian Peasant Songs)写成管弦乐曲，前者的标题改成《特兰西瓦尼亚舞曲》(Transylvanian Dances)，他毫不避讳地承认：

我现在是为了钱才写这首管弦乐组曲的。这种作品之所以会有人演奏，就是因为音乐悦耳宜人，不难演奏，而且是出于“名家”之手。

在两首《狂想曲》(Rhapsody)里，巴托克按捺住他以



巴托克,摄于1927年3月

前对城市流行音乐的反感，第一次利用了19世纪“入伍欢送乐”的要素。他曾经说服别人,这种东西不能代表匈牙利民间音乐的真正根基，而现在他却能将之视为祖国音乐文化不可或缺的一部分。他从象牙塔里现身，他知

道自己的音乐性格已经发展完备,不再会崩颓。

他在欧洲和美国走了一趟之后，还有一个战场有待征服,这个任务在1929年底交付到他手上。苏联和霍提统治的匈牙利之间在政府的层次上，当然还有相当程度的互相敌视，不过还是隐隐地维系着文化上的交流。在苏联的刊物上，登了许多关于批评艺术中“资产阶级遗毒”和“左派”的音乐文章,立论无根据,实无留存之价值,但是“社会主义现实主义”的指导原则还没有扼杀现代观念的发展和散播,至少在莫斯科和列宁格勒,还是有前卫艺术活跃着。

巴托克的苏联之旅从卡尔可夫(Kharkov)开始,然后到敖德萨和列宁格勒。政治上的考虑马上就抛在他一贯的热情之后了：

我看到收集起来的民间传说，尤其是在圣彼得堡见到的让我印象深刻,它们真是无价之宝。

而巴托克对经济情形的意见则限于他眼睛所看到的层面：

事实上,这里连一台好钢琴也没有;旧琴都已经不堪使用,也没法子修,因为所有的材料都得从国外进口。

苏联人民的友善热情很是动人，巴托克对他的行程有时一团混乱也保持良好的心情，任由它去。音乐会常

常被迫取消，因为路上往来交通的时间不够，而且也没办法确定火车会不会开，或是要花多久才会到达目的地：

但是除此之外，他们是非常可爱的人，塞给我一大堆乐谱和出版的民间乐曲(够我拖回家的了)。听众在音乐会结束的时候表现得也很热情，他们叫着：bis！ bis！("再来！""再来一个！")结果又演了三首添奏曲。音乐会之后，我们到了一处地主的庄园，现在是属于乌克兰人民委员会，在此举行一场宴会，象征匈牙利和乌克兰之间坚定的友谊。

我发现听众真的是"来自一般大众"，而不是像欧美音乐厅的情形，仅限于社会的精英，这令我精神为之大振。他们的热诚在每个地方都是及时点滴在我的心头。

整趟旅行只有三个星期，所以没什么时间到处逛逛，不过巴托克还是找到许多意想不到的欣喜，让他写到旅行散记中：

莫斯科看起来跟照片里完全一样，屋顶覆满积雪，好像随时都会塌陷似的，单匹马拉的小雪橇跑起来丁当作响，处处可闻。莫泊桑(Maupassant)说得对，应该在严冬到这个地方来(同样的道理，应该在酷暑去非洲)，这是这个国家最有特色的时候。

这一次又是老样子，他到家的时候觉得又病又累，他还没什么时间恢复过来，就又踏上旅途。这次是去瑞士，他要参加在 1 月底举行的两场演奏他的作品的音乐会。若是把他在欧洲的音乐会行程一一记下，恐怕会惹人生厌，因为这已成了他日常生活的一部分了，不过这次到巴塞尔（Basle）和苏黎世却有其重要性。首先，他在这次和盖耶见了面（她和丈夫住在苏黎世），他们两人偕同声乐家伊罗娜·杜里果（Ilona Durigo）出席音乐会。巴托克也是在这个场合初识巴塞尔的穆勒－魏德曼夫人（Frau Müller-Widman），她仰慕巴托克，后来成为他的密友，在巴托克需要时伸出援手。保罗·萨舍（Paul Sacher）是巴塞尔室内管弦乐团（Basle Chamber Orchestra）的指挥，年



巴托克和作曲家康拉德·贝克（Conrad Becker）、指挥家保罗·萨舍合影。萨舍在 20 世纪 30 年代委托巴托克写了一些他最伟大的乐曲

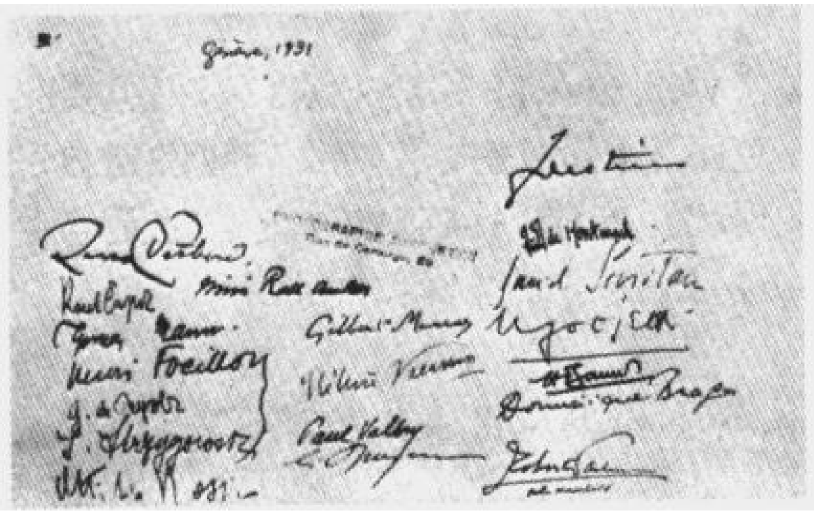


阿拉伯音乐会议。照片中左边的两人是欣德米特和他的夫人

轻又活力充沛，他也是在此时走进巴托克的生活里的。萨舍是拥护20世纪现代音乐最力的重要人物之一，他委托几位当代的大作曲家创作乐曲，以增加乐团的演奏曲目，巴托克在20世纪30年代末期写了三首他最伟大的作品——《为弦乐、打击乐与钢片琴写的音乐》(Music for Strings, Percussion and Celesta)、《为两架钢琴与打击乐写的奏鸣曲》(Sonata for Two Pianos and Percussion)以及为弦乐团所写的《嬉游曲》(Divertimento)，这要归功于萨舍和巴托克的交情以及萨舍的影响力。巴托克刚去世的时候，他在一次致辞中生动地描绘了这位作曲家：

凡是见到巴托克的人，想到他音乐中的节奏力量，都会对他外表之瘦弱纤细而感到吃惊的。他有着一副敏锐的学者的外貌，浑身散发出狂热的意志和无情的严峻，但背后却有一颗炽热的心在驱迫着他。他看似遥不可及的模样，举止拘谨有礼。他燃烧着光与热；他的眼睛冒着尊贵的火焰。他锐利的眼光一瞥，没有错误或隐瞒能遁形。如果在演出中，有一段特别教人捏把冷汗而脆弱的乐段顺利走过没出差错的时候，他笑起来像个快乐的男孩；当他成功地解决了一个问题而欢喜的时候，他会开颜而笑。

他出国的原因并不只是他的音乐，还由于他在音乐学方面的声誉。不过像这样的尝试并不总是有所回报。他在野外采集民歌，或是作研究的时候最感快乐；学术会议、研讨会和竞争激烈的学术世界并不合他的本性。1931 年在日内瓦召开的会议便是一例，这是由国际联盟的国际合作委员会（League of Nations Committee for International Co-operation）所筹



1931 年日内瓦会议与会者的签名

办的。这种社交场合有其吸引人之处，他也喜欢和杰出的文人相来往，如托马斯·曼(Thomas Mann)和保罗·瓦莱里（Paul Valéry)，但是随之而来的正式集会就没那么愉快了。在一封写给宝拉·巴托克的长信里，他就把匈牙利公使办的宴会挖苦了一番：

在放着贵重的威尼斯玻璃器皿的地方有五六个高脚酒杯，杯脚做成海豚造型。在午餐之前有鸡尾酒（白兰地)，餐后有托考伊(Tokay: Tokay或拼为Tokaji，是匈牙利名酒。上等的Tokay以晚熟的葡萄为原料，用灰葡萄菌处理，这种菌能浓缩葡萄糖，并使之具有蜂蜜般的香味)葡萄酒（在匈牙利公使的餐宴中当然要用此酒来款待了)。但是这顿饭吃下来并不惬意，某夫人(公使的美籍妻子)说起话来尖声尖气，令人生厌，还有圆滑老练的外交人员。我根本无所逃遁，他们是一群做作(artificial)的人，和艺术家(artist)大大地不相同。

议程的进行很快就纠缠在许多繁文缛节和小组委员会的会议中。巴托克不愿因此就失了兴致，他说到自己所作的贡献时，表现出他有幽默讽刺的才能。他是与会惟一的音乐家，却被迫搁置一项议案：

我向他们解释，我会提出花很多钱的计划，他们说这不是问题。到目前为止，一切尚称良好；所以当天晚上我就放手做了下去，拟了一个腹案（关于唱片录音)……然

后组织了一个次级委员会，我们拟了解决方案，当然这和原先构想的差了十万八千里，而且也不管用，但是它不花一毛钱。

这就是他第一次见识到学术界在背后扯后腿的手段，而他在作壁上观时，看得啧啧称奇：

看到某一个演讲人对另一个演讲人的反应，实在是很有意思。他们开口一定会说，他们听了前一个演讲人提出的看法，真是如沐春风，传达出的想法非常高妙；但是呢，还不是十分精确，同时呢，在实际运用之前还需要稍微做些修改，不然就是有些地方有欠正确。到头来，前一个演讲者所说的没一个地方是好的。不论如何，谈吐举止合宜乃是首要之务。有一件事是可以确定的，在这个会议中是绝对不会有任何暴力行为发生的。

他对这种事情可以轻松视之，颇有自我解嘲的意味，就像他在蒙瑟(Mondsee)的暑期学校遇到的事情一样，上课时间到了，却没有学生出现。不过政局正走向动荡不安，他的良知却不让他对此保持缄默。如前所述，巴托克从一开始就公开批评霍提政府的反犹倾向，当法西斯主义悄悄渗入意大利和德国的时候，他的焦虑与反对使他站了出来。1931 年，托斯卡尼尼拒绝指挥一首法西斯进行曲，而遭人毒打了一顿，被逐出意大利。他起草了一份议案，提交国际现代音乐协会，促使该组织在即将举行的

牛津会议期间立即采取行动，以抵制国家干涉艺术自由日深的情形，并提出“为保护艺术的完整与自主”的倡议。

当然，他对匈牙利的政治局势很不满意。霍提政权的地位现在已经巩固了，虽然它以民族主义者的姿态出现，但是在大众幸福的增进上却是着力甚少。霍提本人深深依赖旧的统治阶层的支持，他的左右亲信是贝特兰伯爵(Count István Bethlen)和龚伯斯将军(General Gyula Gömbös)，一个是靠羊毛赚钱的贵族，另一个是十足的野心家。如果说农民阶层的赤贫有所改善的话，那也是非常少的。左派的知识分子不时发难，但是孤掌难鸣，引不起大众的回响。极权政体向来采用限制手段——譬如说，在若干重要项目(比如农业和公共服务)上禁止贸易联盟——紧紧钳制住现状，对某些民主人士而言，哈布斯堡的宫廷好像从维也纳搬到了布达佩斯。御用的历史学者鼓吹回到封建时代，而这些反动势力毫不留情地贬抑巴托克和科达伊的作品。其中一个让巴托克特别生气的是乐评家兼作曲家艾米尔·哈拉兹提(Emil Haraszti)，他嘲笑科达伊“信奉民间传说与艺术的素朴主义”，同时却赞美吉普赛乐师，“能跟他们相比的，在这世上是找不到的。”

1930年，罗马尼亚民俗学者奥塔维安·波伊(Octavian Beu)准备制作关于巴托克的广播节目，他把文稿拿给巴托克过目，以征求他的同意。巴托克的回答常被人引用，也的确该当如此，因为它其中包含了自我评价

的严肃而珍贵的尝试，也可以见到一些对哈拉兹提的讽刺：

我必须告诉您，哈拉兹提是个蠢货，而且还是个心怀恶意的人，他对音乐的了解就跟母鸡对公鸡的了解差不多。

在这份宝贵的资料里，巴托克也费了很大的心力来澄清匈牙利、罗马尼亚和斯洛伐克民间音乐在他的作品中的相对重要性，同时还表达出深刻的人文关怀，这一点迥异于狭隘的民族主义路子，他30年前是从这条路上起步的。

正是因为我的创作源自三泉——匈牙利、罗马尼亚和斯洛伐克，所以我的作品可以视为整合概念的体现，这个概念在目前的匈牙利极受重视。当然，我写了这个东西，并不是让你拿去公开发表的。你这么做的时候，自己要多加斟酌，因为像这样的想法不宜在罗马尼亚的刊物上出现。我只是把它当做一个可能的观点来谈，这个观点是我在大约十年前想到的，当时我受到各方严厉的批评。我自己的想法是：虽然战事冲突不断，但是各民族是四海一家、互相友爱的，从我是个作曲家开始，我就了解到这一点。我就个人能力之所及，试图在我的音乐中为这个观念服务。于是，我不拒绝任何影响，不管它是斯洛伐克、罗马尼亚、阿拉伯，还是其他的来源。来源一定是

干净、新鲜而健康！让我们这么说好了，因为我所处的地理环境之故，匈牙利的来源是离我最近的，所以匈牙利的影响也是最强的。我的风格(虽然它有许多来源)是否有匈牙利的特色(这是重点所在)，这要留待他人评断，而不是我自己来评断。就我个人而言，我当然觉得它有。因为特色和环境必须要想办法彼此调和。

巴托克难以取悦的良知可能不时形成障碍。1931年1月，就在他50岁生日之前，有个名叫塔马西乌(Tamasiu)的人寄给巴托克一封信，说是为了纪念他，在他的出生地纳吉森特米克罗什竖立他的半身像，请他参



1931年3月25日巴托克50大寿时与妹妹合影

加揭幕的多项庆祝活动，但是巴托克冷冷地回答说，他不喜欢什么仪式，也不喜欢为了这样一个计划便“从别人身上榨钱”的念头。对方保证所需之数微不足道，而且款项已经募到了，巴托克才稍作让步，但是他提出一个条件，就是这座半身像要同时刻上匈牙利文和罗马尼亚文。当时，匈牙利和各个邻国之间的关系恶化，这意味着他在捷克斯洛伐克和罗马尼亚的朋友必须挺身抵抗，以使他免于受到来自自己国内的民族主义阵营的攻击。不论情形如何，立像这件事无疾而终，直到1951年才立了一座纪念像。

在巴托克的生活里，获得大众肯定的渴望从来都不是驱动他的力量；到这个时候，他对布达佩斯的政治和文化状况非常失望，他再次从布达佩斯的公众生活中消失。巴托克所有的重要作品都是在国外举行首演的，而有六年之久，他只是偶尔以钢琴家的身份在这座都市里露面，而且只演奏其他作曲家的作品，或是为了重续和老朋友的合作关系，比如多纳尼或伊姆瑞·华德鲍尔。巴托克又开始计划把舞台作品重新上演，而流亡在外的巴拉兹放弃了收版税和公开上演的权利，希望这会让事情做起来比较顺利，结果是一无所获。另一个将《神奇的官员》搬上舞台的尝试，最后的下场也是差不多。

法国方面为了褒扬巴托克的贡献，在他50大寿之时授予他“荣誉骑士勋章”，匈牙利政府赶紧授予他荣衔，以此补救。巴托克并未参加典礼，施托特在一本书中说出了他心里的感受：

如果我们不急于接受一位艺术家提供的礼物，那么我们也不应该急着送给他礼物；我们也不应该触犯到这位艺术家的隐私。这位艺术家生长在我们之间，为我们而活，但是我们并不把他看成我们的一分子，那么我们就没有权利以他为荣。在匈牙利为巴托克举行庆典的时机还没有成熟。我们必须先为这位天才下功夫，然后我们才能尊崇他。

的确，巴托克心里的沮丧日益加深。他目光所及之处，看到的皆是对平民百姓的荼毒戕害。他是最早决心反抗纳粹的人士之一，他从 1933 年开始，就不再到德国演出。同样，佛朗哥在西班牙内战的胜利也表示了巴托克和西班牙就此一刀两断，他早年在西班牙的巡回音乐会是他快乐的回忆。这时，他加强与英国、比利时、法国、荷兰和瑞士的联系，不过，从这个时候开始，他对欧洲的未来不再抱什么希望。

值得后代庆幸的是，他对创作的热望并未稍减。1932 年，他和狄塔带着幼子彼得迁进萨兰乌（Csalanut）一处舒适的房舍，这是他们在匈牙利的最后一个家，他在此得以在三楼的书房里安静地工作，也就是在这里写出了一系列重要的作品。这股创作热潮早在两年前谱写《世俗康塔塔》（Cantata Profana）的时候就已开始。《世俗康塔塔》是为两位独唱、全编制合唱团和管弦乐团所写，歌词部分是巴托克自己以罗马尼亚叙事诗写成，他在其中表达了他对人类命运的希望与梦想。我们很有理由相

信,巴托克心里想的是一部康塔塔三部曲,其他两部以匈牙利和斯洛伐克的民间传说写成，借此表达各民族一家的理想，这是他在写给波伊的信中点出的。不过这个想法没有结出果实,所以《世俗康塔塔》放在巴托克的整个作品中,显得很突出。虽然它的叙事风格和《蓝胡子公爵的城堡》有近似之处,其本质呼应了《木刻王子》,不过它的风格却和这两部作品不相同，其使用的乐器表现也迥异于巴托克其他的作品。这部康塔塔充满巴托克最乡土的旋律，而浓烈茂密的色彩以及超乎寻常的对位处理使它更为丰富（科达伊和巴托克当时正在研究帕莱斯特里那的合唱风格)。这部叙事诗叙述一个老人,他的九个儿子到荒野中打猎。他们走到一座奇怪的桥边，过了桥却都变成了雄鹿。老人求他们回头，但是他们选择保持变貌,而和自然合而为一。其中传达的讯息十分清楚:如果人想要回到纯真的生活方式，必须有所舍弃。用巴托克的话来说,便是“只喝清澈的泉水”。

巴托克接着又写了精彩绝伦的第二钢琴协奏曲。对独奏者而言,它最能展现技巧,同时它也是出自一位技压群伦的作曲家之手,施展了作曲者的看家本领,呈现各种对位技法起来全然不费吹灰之力。第一乐章有明亮、澄澈的巴罗克风味，平静却充满感情的慢板乐章有“夜乐”呼啸的间奏曲,加上狂放绚丽的终曲,皆使听众听得如痴如狂。这首乐曲是钢琴协奏曲中的巨人，巴托克曾提及它“轻快”而“平易近人”的特性。首演在法兰克福举行，这也是巴托克最后一次在德国露面。即使这首精彩的作



巴托克为第二钢琴协奏曲所作的速记摘要

品，也说不动巴托克重新登上布达佩斯的舞台，所以这首作品在匈牙利的首演便由肯特纳（Lajos Kentner）来负

责。

在1930年到1935年之间，巴托克写的声乐作品特别多，除了康塔塔之外，还有由钢琴伴奏的《20首匈牙利民歌》（Twenty Hungarian Folk Songs），以及写给合唱的《四首匈牙利民歌》（Four Hungarian Folk Songs）和《六首塞凯伊歌曲》（Six Székely Songs）。这个时期还有写给两把小提琴的《44首二重奏》（44 Duos），以及八册写给学校合唱团的曲集（有加上管弦乐团和不加乐团的两种版本），年轻的音乐家从中获益匪浅。

最后，伊丽莎白·柯立芝基金会的委托创作，使得一系列伟大的弦乐四重奏有了新的动力。第五弦乐四重奏继续了第四弦乐四重奏所建立起来的五乐章形式，巴托克一下手便奋笔疾书，整整一个月便告完成，时为1934年夏末，次年4月在美国的华盛顿举行首演，由科利施四重奏团（Kolisch Quartet）担任演出。

1934年9月，音乐学院免除了他在学院里的课程，由匈牙利科学院（Hungarian Academy of Sciences）提供一个研究职位给他，这是他期待已久的职位。巴托克在1935年5月成为该院成员。

9

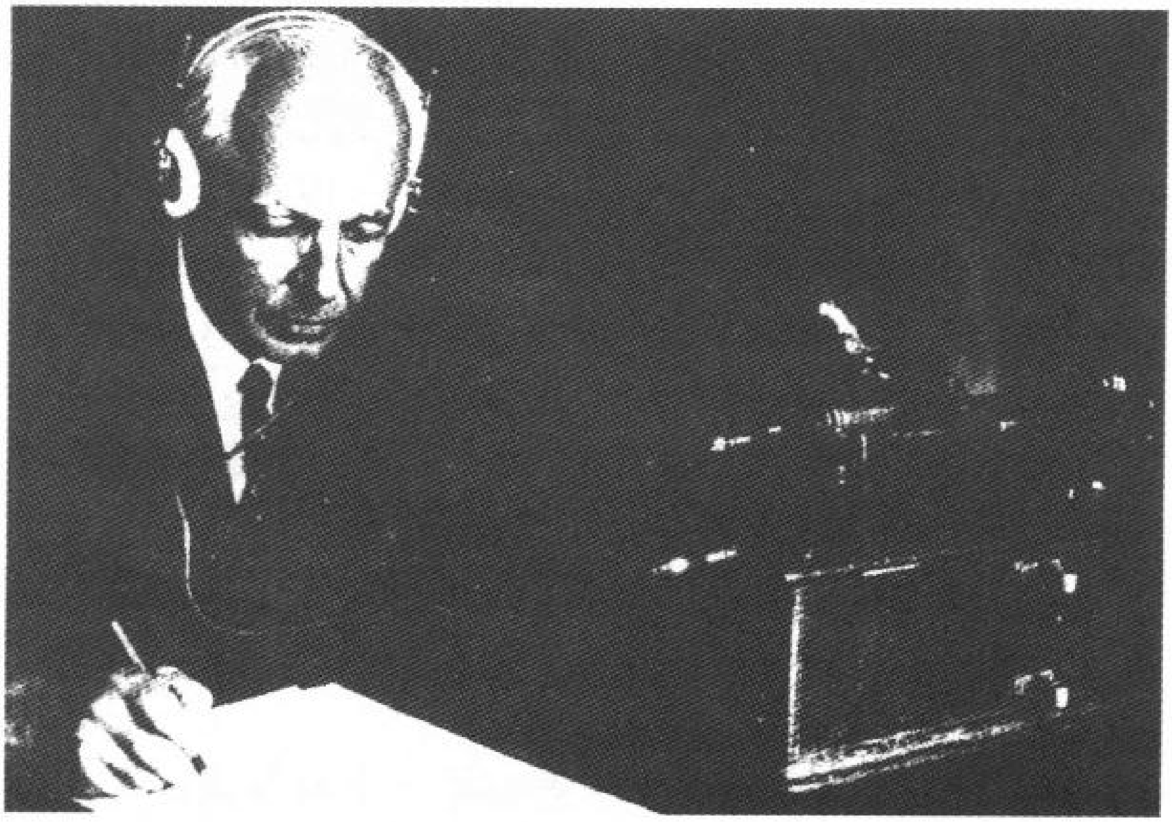
山雨欲来

巴托克工作的这种变化丝毫没有减少他的工作量。自 1913 年以来,他就一直在争取官方赞助匈牙利民谣选集，而且他常常痛斥政府让邻国抢先一步出版他们自己的民谣选集。巴托克要完成的事很多，虽然他的梦想要到他死后才得以实现(匈牙利科学院在 1951 年出版系列作品的首集),而许多原始资料的工作都是他努力不懈的心血结晶。他总共归类出 13000 首以上的匈牙利歌谣,同时还进行一些有关邻国民谣音乐的工作。东欧民族主义的纷争使得整个事态陷入两难，所以无可避免又令人愤怒的阻碍还等着他去克服。虽然巴托克不能不理会这个问题,但他试着去漠视这些政治上的考虑,他在写给克罗地亚民俗学家文科·茨格涅克（Vinko Zganec）的一封信中表明自己的态度:

当我说我的研究从未被任何本国至上主义的偏见所

引导时，请相信我所说的话。我惟一的目标只为探索真理，并且尽可能在不离人性的范围内，无私地建构我的探索。为证明这一点，我可以举出我在这本小册子(他在广播上的谈话)中所作的明确陈述：38%的匈牙利音乐源自外国，主要是斯拉夫，然而却只有20%的斯拉夫音乐源自匈牙利。(当然，这些是根据截至目前为止所收集到的音乐，以后收集到的音乐可能会改变这种状况。)

当南斯拉夫的海关把这本被标上"禁书"的小册子还给巴托克时，他才彻底了解这种政治阻碍的现实，他讲究科学客观的严谨本性从括号中的附文可以看出。在他研



巴托克在誊写民间音乐的录音

究保加利亚、斯洛伐克、鲁塞尼亚、克罗地亚境内的塞尔维亚音乐以及其他音乐来源时，会出现一些新的可能性和新的相互关系，因此，他必须不断修正他的结论。他在1934年写了一篇重要的论文《匈牙利与其邻近民族之民谣音乐》(The Folk Music of Hungary and the Neighbouring Peoples)，我们可以从中了解有关的问题。1932年，他到开罗出席阿拉伯音乐会议，1936年又到土耳其访问，其间收集到的资料使得事件的全貌更为复杂。有时候，他倾向于相信全世界的民谣音乐最后可以追溯到几个简单的音阶。

像巴托克这样的天才音乐家竟然把这么多的时间与精力花在民谣音乐的研究上，有些音乐家对此感到惋惜，其中又以斯特拉文斯基最为显著，但事实上，音乐家巴托克和民俗学家巴托克乃是紧密相连，实无理由说两者可以独立而自存。他在另外两篇文章——1936年的《我们为何而且如何收集民谣音乐?》(Why and How Do We Collect Folk Music?)，以及1931年的《农民音乐对现代音乐的影响》(The Influence of Peasant Music on Modern Music)中，表达了自己的看法，令人信服。虽然说，《农民音乐对现代音乐的影响》这个标题若是用在其他作曲家身上，其概括性会引起一些特殊的问题，但这篇文章却勾勒出巴托克自己的见解。

在20世纪初，现代音乐史有了一个转折点。
浪漫主义者的不知节制开始让许多人难以忍受。许

多作曲家都觉得:"这条路行不通,只有完全和19世纪决裂,才是解决之道。"

一种在那时还不为人知的农民音乐给予这种变化(我们或者称之为复苏)非常宝贵的助力……这是复兴音乐的理想起点,也是寻求新路线的作曲家所能找到的最好的导师。什么方式最能使一个作曲家从他所研究的农民音乐中获益?这便是要能融会吸收农民音乐的语汇,到能够完全忘记它,并能把它当成母语一般使用的地步。

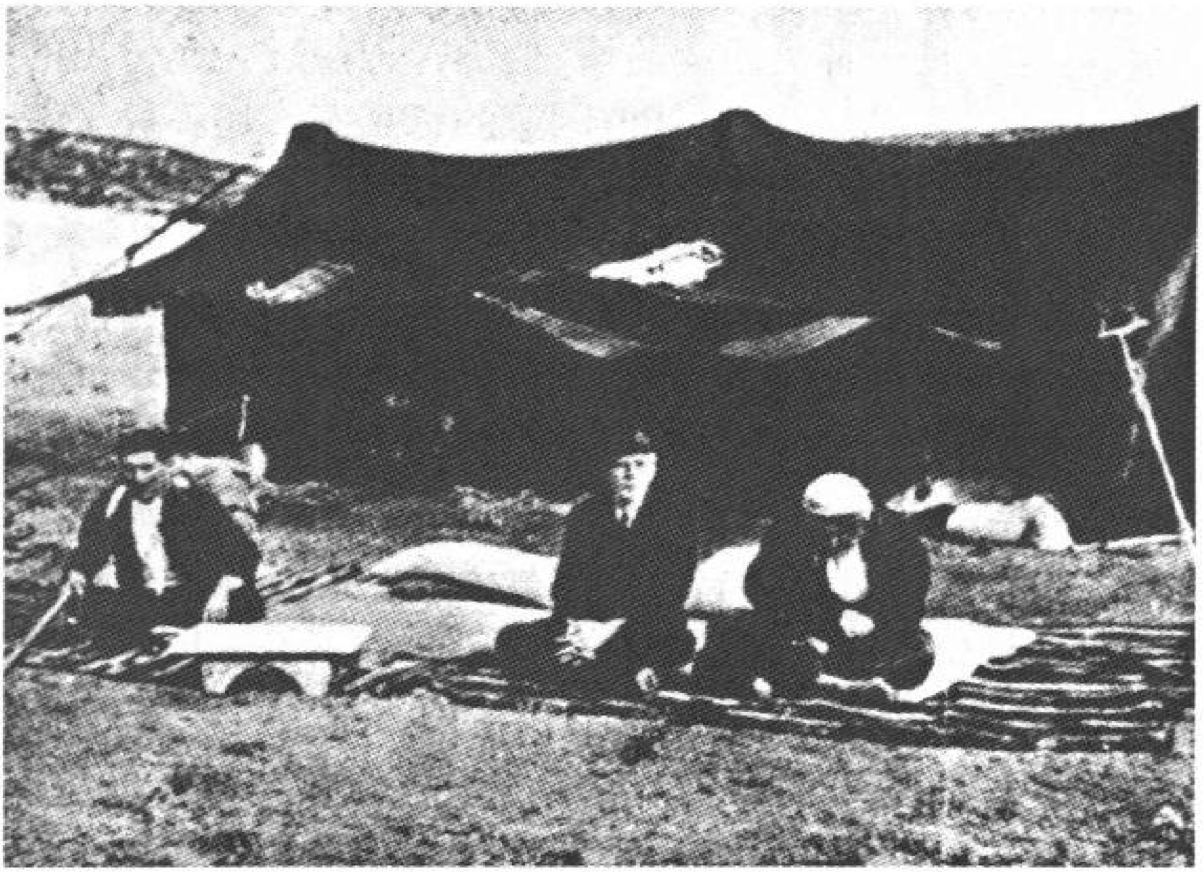
巴托克自发现这条路以来,他对于这条路的正确性不曾有一丝怀疑。对他而言,这不但能淬炼他的创作天才,也是一种全神贯注的热情,他不曾抱怨过为此付出的辛劳与时间。他写信给其他国家的音乐家,还不辞辛劳地记录下相关的科学资料,并将之与自己的资料相结合。

他常常遭到本国至上主义者的批评,这也是事所难免,但他总是照例接受,把它当成一种随着工作而来的烦恼。话虽如此,他才在罗马尼亚受到赞美,就成为当地仇外者的箭靶,他对此不免感到痛心。对他的毁谤始于几个不具名的消息提供者(一位布拉索〔Brassó〕的银行经理似乎是始作俑者),结果他有一段时间不准入境罗马尼亚,但是我们可以从1937年发生的一件事中看出这整个事件有多荒谬。克鲁伊(Cluj)大学教师佩特拉努(Coriolan Petranu)写了一篇文章指控巴托克为了匈牙利修正主义(修正主义所提倡的改革方法偏向于温和的自然进化而

非激进的革命)的利益而扭曲手上的资料,巴托克忍无可忍,发表了一篇措辞严厉的文章,对所有的指控一一驳斥,从这段评论大概可以看出巴托克的讥讽和鄙视:

我们必须承认,这些文句可以用来修饰任何一本写于一个世纪以前的小说;然而,就算我们非常想,我们也不可能从中找出任何科学上的价值。

这样尖刻的互相攻讦到底为的是什么?早在1915年,巴托克撰写《罗马尼亚民谣音乐中的匈亚提方言》



在荒野中。巴托克和游牧的库玛力(Kumarli)人合影

(The Romanian Folk Music Dialect of Hunyad) 这篇文章时，他就曾因此被指控为反匈牙利主义，而遭受自己同胞的辱骂。

他的同胞到这个时候还是不放过他。在霍提政权统治下出现了一个很具影响力的反动天主教知识分子团体，他们在教育部的势力很大，下一波的攻击就是来自于此。在这个团体的拥护者看来，官方对于巴托克和科达伊的进步观念的谴责似乎是愈来愈少，而当权报章此时也逐渐改变态度，开始承认这两位杰出的本国作曲家，即使这个改变来得太迟。科达伊从 1919 年那场不幸的音乐会议以后，就大力鼓吹要从根本上来进行教育改革，匈牙利今天之所以有这样活泼而广受称誉的音乐教育系统，实在要归功于他从未间断的热忱。巴托克虽然在这个领域中没那么活跃，但他全心支持科达伊的目标，科达伊指导的儿童合唱团的演出尤其让他高兴。

我永远都忘不了，这些孩童的声音带给我的清新与欢愉。这些郊区来的学童自然地发出声音，其中有一些地方让我想起农民唱歌时的那种纯朴。

宗教界的报章并没有同感热诚。他们的攻击有部分是政治的，但至少动机是一样的庸俗。攻击巴托克的运动始于 1937 年一篇刊载在《马札尔文化》(Magyar Kultúra)上未署名的社论，这份刊物为一位富有的耶稣会教士贝拉·邦卡(Béla Bangha)所拥有。该篇文章指责官

方愈来愈支持这两位作曲家的作品，并认为像阿狄的诗作这样激进且毫无意义的作品，反映了“一个荒芜且具毁灭性的灵魂”，主张只有成人才能阅读。该文继续指出，官方在学校和青年合唱团里对这些作品的鼓励，只会污染年轻人的思想，该文作者觉得，在教堂内使用这种音乐简直就是亵渎神祇。（科达伊所作的那首激动人心的经文歌《耶稣与商人》〔Jesus and the Traders〕才刚让群情哗然。）

提倡改革的知识分子援笔为文，一场你来我往的笔战就此展开。这一切不过是小题大做，巴托克并未卷入这件事里。

当一个人是公众的焦点时，每个人都可以谈论他……我的音乐有哪一点具有破坏性？即使是那篇文章的作者也说不上来。我不知道他们到底在抱怨些什么，所以我也没办法试着去改进我的作品。我不认为这整件事值得我注意。

然而，这件事激起的强烈情绪的确显示了保守美学在优势团体中的势力，这些团体在巴托克的作曲生涯中，一直都在和他作对。当奇斯法勒第协会（Kisfaludy Society）决定在1936年授予巴托克素孚声望的格列戈斯奖（Greguss Medal）时，就已经证明了这一点。这显然是个挖苦的恭维，因为该协会表明了，此奖与这十年来享有国际声誉的杰作没有任何关系，而是颁给巴托克在1905年所

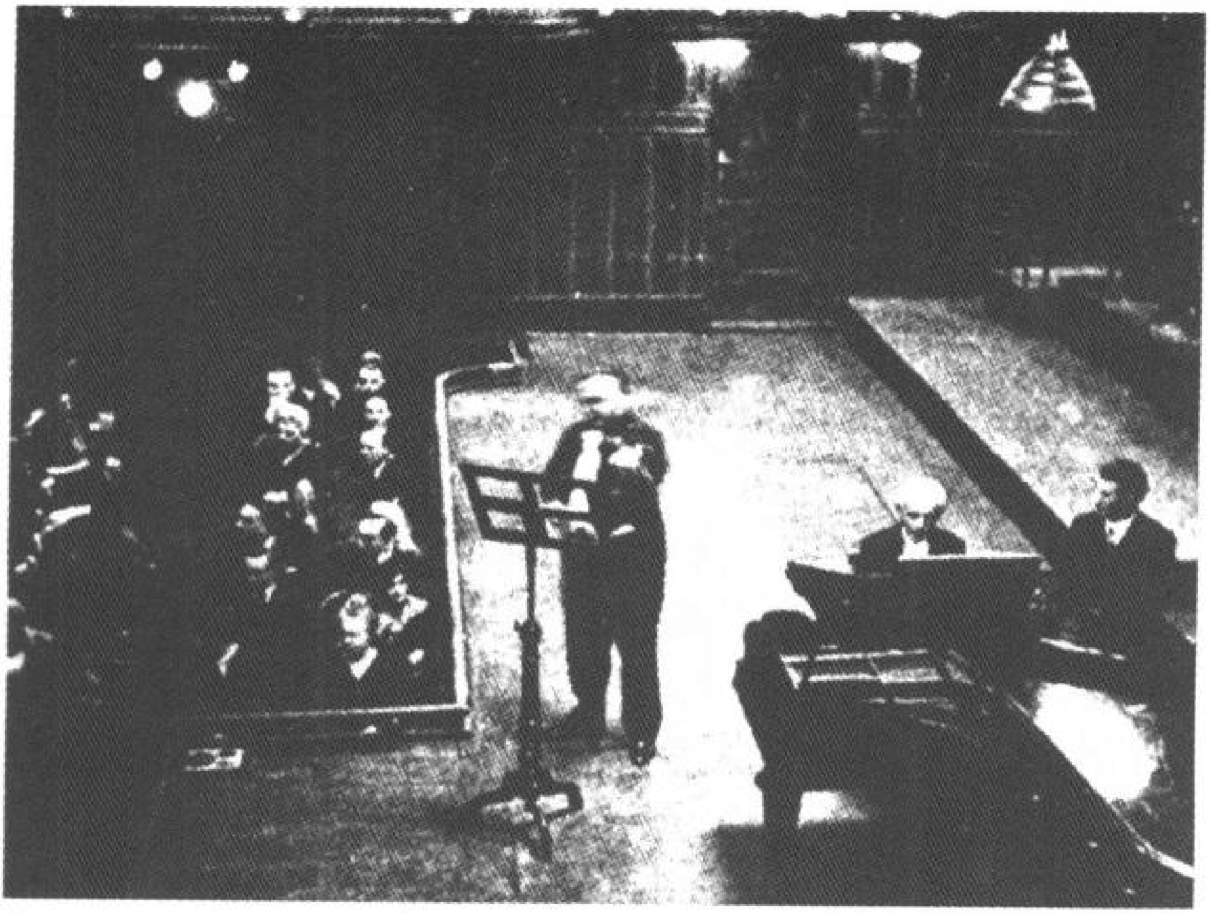
作的未臻成熟、但却较为和谐的《第一号组曲》。巴托克怒斥这个奖根本不值一提，他写给该协会的回绝信值得在此全文刊载。

本人读了今天的报纸，上面写着奇斯法勒第协会今年颁授格列戈斯奖予本人的第一号组曲(Op. 3)。本人希望对此再加说明：

1. 该协会关于这首作品的完整首演所作的声明是错误的。它第一次整个演出不是在1929年的11月，感谢上帝，而是在1909年时由胡贝指挥演出，之后在1920年11月29日，由安塔·费莱舍（Antal Fleischer）再度演出。我说"感谢上帝"的原因是，如果一首在1905年谱写的曲子，而且是好到足以赢得格列戈斯奖的作品，竟然要等上24年才举行首演，这在匈牙利是很奇怪的事。

2. 即使这个声明正确无误，此奖还是有问题。本人深深喜爱这首作品，对于一位24岁的青年来说，这确实是个杰出的成就。但是在1929年至1934年期间，还有许多更好、更成熟的作品在匈牙利演出，譬如《旋转室》(The Spinning Room)或是《加蓝塔的舞蹈》(Dances of Galanta)(这两首都是科达伊的作品)。

3. 本人在此提出友善的建议，虽然无人示意这么做。关于此事，各位急需另外选派一位顾问。一个无法决定——因为外在年代顺序的问题——要考虑哪一首作品的人，又怎能评断一首作品的价值呢？

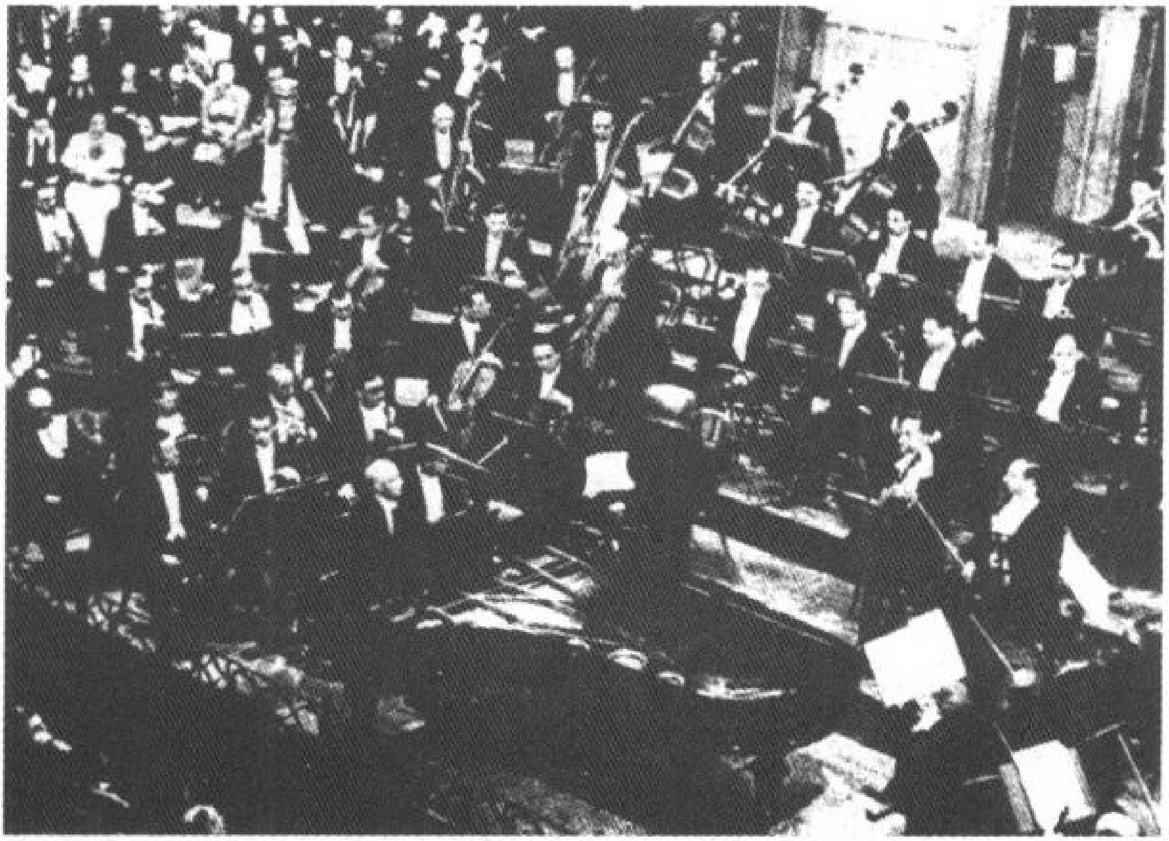


巴托克和华德鲍尔举行演奏会

4. 最后，本人希望声明：无论在此时或是将来，无论在有生之年或是死后，本人都不愿接受格列戈斯奖。

幸运的是，我们不必从巴托克和恶劣环境的不断奋战中推断，他在匈牙利最后几年的成就受到阻滞。1936年，巴托克在匈牙利科学院以《李斯特的一些问题》(Some Liszt's Problems）一文发表就职演说，他对这个题材一直很感兴趣。1936年是李斯特的《死之舞》(Totentanz）创作百年纪念，巴托克在这首写给管弦乐团

和钢琴的作品中担任钢琴独奏，这一直是人们谈论的话题。而且，反对他的人也在官方日渐支持中找到反对的借口。1935 年时，《木刻王子》终于重现在歌剧院的舞台上，并大受欢迎，而《蓝胡子公爵的城堡》也接着在一年后复演。一个月之后，他较近期的作品《世俗康塔塔》也终于在布达佩斯演出，虽然早在两年多之前，英国国家广播乐团已经在伦敦首演了这部作品。巴托克觉得受到充分的鼓舞，于是再度进入这个城市的音乐生活中，1938 年，他的第二钢琴协奏曲在安塞美（Ernest Ansermet）的指挥



巴托克在维也纳的最后一场音乐会，弹奏李斯特的《死之舞》，由多纳尼指挥

下，人们终于可以在这座都市听到经过这位作曲家首肯的演出了。

巴托克于1937年开始编纂《小宇宙》(Mikrokosmo)这部有153首乐曲的钢琴曲集,它富含教育意义,极为独特。它的难度循序渐进,从第一集的基本手指练习,到第六集的高难度音乐会演奏曲。他用了14年的时间,断断续续地编这个集子。只有那些没眼光的学生才会忽略最简单的那几首曲子，因为它们的重要性远胜于教学价值。这个选集也是了解巴托克创作世界的关键。他音乐的所有方面都化为最赤裸的基本要素,收在这个选集中,为青年钢琴家提供了一部珍贵的现代音乐入门。年幼的彼得·巴托克(Péter Bartok)有助于证实这是一部不凡的大师之作,身为父亲的贝拉·巴托克也承认:

> 1933年,我的小儿子彼得求我们教他弹钢琴。我想了好一阵子，最后我鼓起勇气开始着手这个对我而言很特别的任务。除了旋律和技巧练习之外,《小宇宙》是我教他的惟一的音乐。我希望这对他是有好处的，但我必须承认,我也从这个实验中学到许多东西……

这个时候,巴托克正处于所谓的“古典时期”。当然,他以有条不紊的自信与古典大师的流畅来谱写音乐(由他如迅雷般的速度完成了第五弦乐四重奏这件事可以证明),虽然他形式上的程序从不沦于僵化——他总是在塑造、改变他那错综复杂的结构——但他已停止在风格和



巴托克和次子彼得合影。彼得是第一个弹《小宇宙》的小钢琴家

语言上做实验。事实上,他在30年代谱写的每一小节音乐都可以一眼看出是巴托克的精华所在,所有的影响都被消化吸收再加以综合,成为一个单一而统整的性格。

他为巴塞尔所作的三首重要作品——《为弦乐、打击乐与钢片琴写的音乐》、《为两架钢琴与打击乐写的奏鸣曲》以及《嬉游曲》——有形式与内容上的整体性,真正称得上是"经典"之作。此外,他还保留了他谱写第五弦乐四重奏时那种飞扬流畅的灵感。巴托克在萨舍坐落在萨能(Saanen)的别墅里过了四个星期的"假期",在这段时

间，他差不多完成了《嬉游曲》与第六弦乐四重奏（这是他为朋友塞凯伊的《新匈牙利四重奏》而作的）。“这些委托使得我的处境如那些以前的作曲家一样”，他心满意足地对他的大儿子贝拉这么说。

倘若这个世界上还有自然正义可言的话，那么巴托克为艺术而战的决心应该预示了一个平静而多产的老年。这样的岁月并没有来临的原因，可以归咎于一个使许多人希望破灭的人——希特勒。

如前所述，纳粹主义自兴起以来，就一直是巴托克极感焦虑的根源。纳粹教条适用于匈牙利的时机已然成熟，好比熟透的苹果随时会落地。纳粹领导人的行为准则是利己主义和投机。巴托克是最早对于将犹太人排除在公职之外表示不满的人之一，在龚伯斯将军担任首相期间，反犹太主义者更进一步侵犯犹太人的权利。龚伯斯将军曾与犹太裔工业家之间维持友好关系，以为炫耀，但同时却在 1935 年与戈林（Goering）签订秘密协定，使得匈牙利在“两年之内”成为纳粹国家。1936 年龚伯斯去世之后，腐败的现象仍旧持续，继任的首相争相奉承第三帝国，他们得到的奖赏是匈牙利觊觎已久的一块狭长的捷克斯洛伐克属地，这被匈牙利人民视为民族独立的象征。巴托克忧郁地说道：“你想像不到这让他（希特勒）在这个国家的拥护者的势力变得多么大。”

要不是它的邪恶与残酷，这种阿谀奉承的炫耀有时似乎很有闹剧的味道，就像保罗·伊格诺特斯（Paul Ig-



巴托克摄于布鲁塞尔，时为1938年

notus）语带讥讽地叙述首相贝拉·伊姆瑞第（Béla Imredy)任职中的这件轶事：

1938年圣诞节前夕，他以残酷的手法来支持他宣布的第二条反犹太法令，他宣称“一滴犹太人的血”就足以污染一个人的性格与爱国精神。他这话才说完不久，就发现自己身上流着不止一滴犹太人的血——他的德裔波希米亚祖系中，他的曾祖母是犹太人。当摄政王（霍提）在一次召见中，把相关文件给他看的时候，他当场昏倒。

对于像巴托克这样的人道主义者，以及成千上万为了逃避势不可免的迫害，而必须前往欧美自由国度的犹太人来说，这种处境一点也不好笑。

事情到了这个地步，公开的反抗简直就是自寻死路，因此巴托克必须使点计谋。他已经有好一阵子拒绝在意大利和德国演出，但他必须编造一个与契约有关的托辞，以防止这些国家转播匈牙利的广播。

移民的念头又在他心中冒起，但是想到以他58岁这把年纪，又要重拾教鞭以在国外谋生，心里就非常沮丧，“连想到都受不了”。

在眼前这个时候，他根本不必去想移民的事，因为他很快就决定，他不能丢下风烛残年的老母。1938年4月，希特勒接管奥地利之后不久，他写信给穆勒-魏德曼夫人（她此时常与巴托克书信往来，和他交情很深），他在一封感人的信中表达了自己在精神和心灵上所受的折磨。

> 我想，我是用不着再写关于灾祸的事情了。你已经简洁流畅地说出了主要的问题。这正是我们所想的。关于现在正在发生的事，我想再补充一点——至少对我们而言——最恐怖的前景。匈牙利危在旦夕，她将屈服于窃贼与杀人犯所建立的政权。问题只在于何时和如何。……有关匈牙利的事就言尽于此。很不幸，在匈牙利，几乎所有“受过教育”的基督徒都是纳粹政权的拥护者，我对于自己来自这个阶级感到很可耻。

还有其他的实际问题要考虑。德国吞并奥地利之后，巴托克急需思考他与奥地利的关系。他和科达伊都是表演权利协会（Performing Rights Society）奥地利分会的成员，而出版他的作品的环球出版社也在维也纳。不到几个星期的时间，德国的STAGMA组织就接管了表演权利协会，他和科达伊都接到一份问卷调查，他们必须填好问卷，以回应德国政府当局的要求，获得雅利安证明文



巴托克和80高龄的母亲合影，她的年纪和身体状况使得巴托克离开匈牙利的时间往后推延

件。他俩愤而拒绝，巴托克宣称此问卷违背表演权利协会的法规，而以此“非法文件”将他的会员资格转到伦敦分会去。此时，伦敦的布西与霍克斯(Boosey and Hawkes)公司正好在寻求当代音乐的作品，巴托克匆匆和他们订下约定，让他们接手他的音乐作品的发行事宜。

之后他想到他作品原稿的安全问题。他开始暗中把原稿寄给他在瑞士的友人，但是因为局势越发恶化，即使

用这个方法来保存原稿也不可靠，因此他又写了一封信给穆勒-魏德曼夫人：

我想请你把我的作品原稿寄给我的出版商，布西与霍克斯公司在伦敦摄政街（Regent Street）295号……伦敦毕竟距离这块恶徒之地较远些。

生活非常紧张忙碌。巴托克写道，“只要我人在布达佩斯，就有许多事情要做，要安排，事情多到我无法形容的地步”，但他还是找出时间去国外作“短暂的赚钱之旅”。各方压力纷至沓来，我们实在难以想像他怎么还找得出时间作曲。他的美国学生魏尔海敏·克里尔（Wilhelmine Creel）写了一封意志消沉的信给他，从他的回复来看，我们必须认定他在实践他自己的建议：

身为音乐家，你必须试着完全投入艺术，以渡过困境。

在这一阵子狂乱繁杂的事务与日益加深的忧虑下，他创作了两首新的作品。它们证明大艺术家能够超越并战胜外在的逆境，这又是一个了不起的例子。他为友人塞凯伊谱写的热情洋溢的小提琴协奏曲，几乎从一问世就和贝多芬、勃拉姆斯的协奏曲并列为小提琴协奏曲的经典巨作。伟大的爵士竖笛演奏家贝尼·古德曼（Benny Goodman）在西盖蒂的怂恿下，请巴托克写了一首专为小

提琴、竖笛以及钢琴作的《对比》(Contrasts)。这首曲子洋溢着非常别致的匈牙利入伍欢送乐节奏，两件旋律乐器的大胆表现也到处可见。(钢琴在此扮演的是陪衬的角色，倒是出人意料之外。)巴托克在访美期间，这三位艺术家在1940年4月携手为哥伦比亚公司录制了这首作品。

在巴托克的美国之旅成行之前，发生了一件影响巴托克至深的事件，使得他的计划又陷入一片混乱。1939年12月，宝拉·巴托克以82岁的高龄去世，她为了让儿子踏上成功之路曾受尽折磨。巴托克深深感到自己对她亏欠尤多，这种亏欠远远超过一般父母与子女间的挚爱。对于能使母亲晚年过得较舒适的事物有所忽视，他心里一定深感懊悔而悲痛。同时，他也知道自己与祖国之间最后的联系就此断绝。他怀着沉重的心情启程前往美国，但也决心开始为新的生活铺路。

当巴托克5月底回到布达佩斯的时候，报刊上有关他的报道说，他又安排了一趟美国之旅，将在10月启程，但是他的朋友都确定他可能会就此离开，也许再也不回来，并认为他在10月8日开的那场音乐会是他的告别。狄塔这一阵正和丈夫同台演出双钢琴作品。这场音乐会是她首次登台独奏，弹的是莫扎特的F大调钢琴协奏曲。巴托克写道:“她弹得很优美。”巴托克自己则以巴赫的A大调协奏曲揭开音乐会的序幕，之后，在雅诺斯·费伦西克(Janós Ferencsik)的指挥下，夫妇俩联手弹了莫扎特的降E大调双钢琴协奏曲。

根据一份报纸的报道，听众包括“文化生活的领导人物”，他们给予的热烈欢迎，使得巴托克在四天之前感受到的痛苦纾解许多，母亲的去世让巴托克在遗嘱上作了以下的修改：

……匈牙利只要有任何一个广场或任何一条街道是以那两个人(希特勒和墨索里尼)命名的，那么，这个国家的广场和街道都不能以我的名字来命名，而且，所有公共场所内都不能有纪念我的石碑。



巴托克、西盖蒂和古德曼录制《对比》

他们必须缩短激荡人情绪的辞别，以确保他们能准时完成旅行的准备。几天之后，这对夫妇启程踏上充满危险的旅程。他们穿过兵荒马乱的欧洲到里斯本，10 月 20 日从那里启航。

他们的心情可想而知，他们在日内瓦写给穆勒 - 魏德曼夫人的信中，沉痛地记下了他们的心情，这是巴托克从欧洲寄出的最后一封信。

告别很难，真的很难。或许这是最后一次看到这个美丽的国家，你的国家。我一直在自问：未来会如何？我



在布达佩斯举行的一场告别音乐会，时为 1940 年 10 月 8 日

们在这儿的朋友又会有什么遭遇?

昨天下午斯德菲·盖耶夫人到此,到今天晚上才走,她帮我们打点,看着我们离开。这趟航程真的是像从一个已知但难以忍受的世界,跳入一个未知的世界。由于我的健康状况——我指的是我的关节炎尚未痊愈,只有上帝才知道我如何能在那儿工作,又能做多久。但是我们别无选择;这不是需不需要的问题,因为我们必须如此。(在这封信的德文原稿中,“muss es sein; denn es muss sein”是用了贝多芬弦乐四重奏 Op. 135 末乐章中,题在两句主导乐句上的字。)

我很感谢你与你的家人所给予我的爱、友谊以及所有美好的事物,在此致上我们对你的未来所有的祝福。

10

终老美国



在纽约市政厅举行的一场双钢琴音乐会

巴托克夫妇于10月30日一踏上纽约就有不祥的预兆。他们大部分的行李在西班牙就被海关扣留。由于怕错过到里斯本的船次，他们只好放弃行李。他们第一场音乐会就在上岸之后四天，所以一抵达纽约，就急忙去买晚宴礼服。

音乐会的演奏确保他们在头几个月里就有一份合理的进账，但是音乐会的事宜让他们难有时间着手安排生活所需。12月初，他们从旅馆搬进位于森林山（Forest

Hills)的寓所,并尽力解决多如牛毛的问题。与欧洲的联络既慢又不可靠,但是事关巴托克的家庭,所以他必须花很多时间在联系以及询问有关匈牙利发给他的退休金、他的护照、货币、版税这些事情上,当然更急的还是询问行李沦落何方。此外,他们还要遵守美国移民法规,向当地邮局报到,以留下他们的指纹记录。

一如众人所知,巴托克在美国的晚年并不愉快,或许他从一开始就感到失望与幻灭。虽然他从未表示他的自尊受到伤害,但他对于自己抵美后的不受重视一定很难过。此时,成千上万的欧洲难民如蜂一般拥入美国,他也很清楚这一点。因此期望民众崇拜(或只是承认)他为对抗纳粹主义的立场和所做的牺牲是很不切实际的事。但是,不论他知不知道,前一波的移民作曲家(像勋伯格、斯特拉文斯基和欣德米特等人)却大受瞩目。这对夫妇对此感到很迷惑,他们也因此非常感谢特意欢迎他们的朋友,主要是匈牙利的政治移民,还有他过去的学生——魏尔海敏·克里尔和多诺西·帕里施(Dorothy Parrish)。

巴托克在哥伦比亚大学获聘研究职位为他带来一线曙光。1933年,哈佛大学古典语文学教授米尔曼·巴里(Milman Parry)前往南斯拉夫,他希望能寻到与荷马史诗有关的民族音乐。1935年他去世时,他收集并录制了2000多首克罗地亚境内的塞尔维亚民谣音乐,存放在哥伦比亚大学。巴托克在春季旅行期间,受邀担任狄特森基金会(Ditson Foundation)所赞助的临时特别研究员,为

这个民谣选集做阐述与分类的工作。由于巴托克当时并不了解这个职务并非永久之计，它要视每个年度的经费计划而定。于是，即使这样的安排也是让他心生失望与受挫的原因。但是他刚就职，哥伦比亚大学就颁予他荣誉博士学位，所以此刻看来，前景还是很诱人。

这样的工作对他来说简直就是如鱼得水，但是美国生活的其他方面则令他难以适应。从琐碎的小事如——

> 人类像牛一般地咀嚼反刍（每两个人就有一个在嚼口香糖）；昏暗的火车车厢；支票簿的付账系统。

——到住宿这样严重的问题。他们在 1941 年 5 月时搬入一间位于布隆克斯（Bronx）的幽静公寓，不过在此之前：

> 我们左右都听得到弹奏钢琴与收音机的声音。从早到晚都有噪音从街上传来。每隔五分钟我们就听见地铁的隆隆声，连墙壁都摇了起来。最后，去哥伦比亚要花一个多小时的时间。

但至少他在钻研巴里选集时暂时忘却了心头的焦虑，但是在其他方面，却是乌云密布。他的妻子狄塔不是那种个性独立而善于应变的欧洲移民，她对儿子彼得的忧虑，使得她更感疏离而沮丧。彼得原本计划一毕业就前来和家人会合。他的父亲必须把宝贵的时间与精力（更不用提付给律师的费用）花在令人灰心丧气又冗长的

法律程序上，以取得他的入境签证。巴托克自己还必须先去加拿大再进入美国，以更新他的入境签证许可，而这还只是观光签证。最令人担心的还是他们日渐沉重的财务危机。由于下一季的音乐会此时还没有开始安排，巴托克第一次考虑要回匈牙利。

如果情况到哪儿都一样糟，那还是待在自己的家乡比较好。

要不是朋友一直伸出援手，他们的生活的确会变得难以忍受。在此生命黯淡的时刻，艾格塔·依莱斯（Ágata Illés）邀巴托克全家到位于佛蒙特（Vermont）的滨海宅邸去避暑，巴托克是通过老友尔诺·巴罗赫（Ernö Balogh）的介绍认识艾格塔的，尔诺·巴罗赫则是他过去在布达佩斯的一位钢琴学生，在第一次世界大战之后就移民美国。依莱斯小姐用笔名艾格塔·法塞特（Agatha Fassett）写了一篇有关巴托克晚年窘境的中篇小说，取名为《天才的真面目》（The Naked Face of Genius），虽然写的是关于他的窘境，但她对他的帮助与关心是无法衡量的。魏尔海敏·克里尔也尽全力为巴托克在位于西雅图的华盛顿大学弄到一个比较好的学术研究职位，但是巴托克却宁愿守在哥伦比亚大学的工作上，因为他觉得，他和东欧民族音乐的关联至少使他维持了某种与过去生活的联系。

夏季行将结束之际，他惊觉自己的关节炎恶化到几乎无法举手弹琴的地步，虽然X光治疗减轻了许多痛

苦。在未来的 18 个月中,他的关节炎几度恶化,这次发作只是前奏而已。

他们的财务困境此时变得极为严重，1942 年 3 月，他写信给魏尔海敏・克里尔说：

我所能说的就是,从我开始自谋生计以来(也就是自 20 岁以来),像即将到来的这种可怕困境,是从来没有过的。

美国当时的音乐景况对他很不利。世界各地都在实施严格的货币管制，因此他的作品在欧洲演出的版税所得无法汇到他手上。而在美国，当代音乐的演出又适逢低潮。由于音乐家工会与录音公司之间的纷争，录音产业此刻其实已陷入停顿，因此想要从中获取工作或是宣传的机会,都毫无希望可言。

1942 年 4 月，一道曙光划破了这一片愁云惨雾。在经历了一段长达四个月的冒险之旅后，彼得・巴托克愉快地与父母团聚，这件事或许坚定了他们留在美国的决心。

巴托克的创作灵感在这两年多以来，似乎已经完全枯竭;从他踏上美国的土地以来,他就再也没有谱写过任何乐曲。他此时得知他与哥伦比亚大学的合约不会再续，虽然他在那儿的工作连一半都还未完成。在此生命的低潮时刻,他为了重整实力,试着跨出第一步。他的一位忠实老友、指挥家佛基斯(弗里茨)・莱纳,安排他与纽



巴托克和莱纳(Fritz Reiner)合影,莱纳曾是巴托克的学生,在美国不遗余力地支持巴托克的音乐

约爱乐乐团同台演出，巴托克为这个机会创作了一首为双钢琴、打击乐与管弦乐所写的协奏曲,这其实是一首奏鸣曲的改作。这并不是他最成功的作品，因为加上管弦乐只是减弱甚至抹煞了原本具有的独特而细致均衡的音质(timbre),但这或许是一阵火花,重新点燃了他的创作欲望。令人难过的是，这是他最后一次以演奏者的身份公开露面。

哈佛大学邀请他于 1943 年 2 月开始作一系列的演讲，这在某种程度上缓和了他与哥伦比亚大学合约中止所带来的财务危机。他此刻的健康每况愈下，每天一到

傍晚体温就升到华氏 100 度，而且他的体重骤减到 87 磅。群医对他的健康状况也束手无策，因而无从开治疗的处方。结果他在一场哈佛的演讲中病倒，被急忙送往医院。校方大为震惊,愿意支付所有眼前的费用,不久之后，尔诺·巴罗赫和美国作曲家与出版社协会（ASCAP）接洽,答应支付之后的医疗费用。

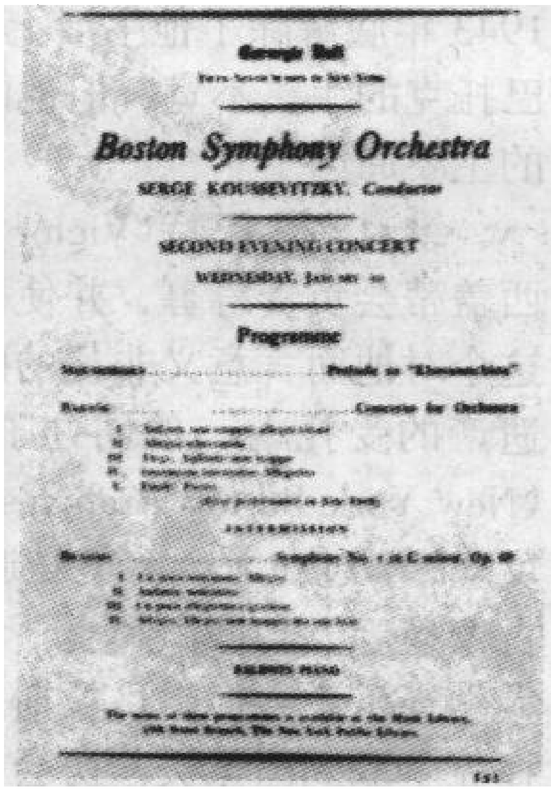
医院检查的结果断定为血癌,但是却告诉巴托克,他患的是一种情况未明,但绝对是比较轻微的病。

这个时候,他的朋友又齐聚在他身旁来支持他,令人感动。这并不是件容易的事,因为巴托克很顽固,坚决拒绝任何有丝毫救济意味的事物。尽管如此,朋友们还是在 1943 年底解除了他生活上的财务危机，从那以后，尽管巴托克的手头不宽，但他的经济状况再也不是使他焦虑的主要原因了。

维克多·巴特(Victor Bator)表示,不足的资金,他和西盖蒂会负责筹募，并使哥伦比亚大学礼聘巴托克继续这个对他而言意义非凡的研究工作。巴特后来是巴托克遗产的受托人，他创办了纽约巴托克历史文献资料馆(New York Bartók Archives)。虽然官方部门并没有什么反应，不过在尤金·奥曼迪（Eugene Ormandy）与贝尼·古德曼等人的慷慨解囊下，还是促成了此事。哥伦比亚大学音乐系主任道格拉斯·摩尔(Douglas Moore)也为巴托克争取到国家文艺协会(National Arts and Letters)的救济金，这个救济金还需以奖金的名义存入巴托克的银行账户内。

最后，库塞维茨基（Serge Koussevitzky）欣然接受了西盖蒂的建议，同意从库塞维茨基基金会（Koussevitzky Foun dation）提拨款项，委托巴托克写一首管弦乐作品，这个基金会是为纪念他的妻子娜塔丽（Natalie）——一位富有茶商的继承人——而成立的，他还去医院，亲自向巴托克提出委托。这位指挥家洋洋得意地把一张千元支票递到这位作曲家面前时，满心狐疑的巴托克起先拒收这





《乐队协奏曲》首演的节目单，这首作品是巴托克最脍炙人口的管弦乐作品

张支票，他声称他无法做这样一个短时间内——或是永远——无法实现的承诺。最后达成的折衷办法是先付一半的费用,等到作品完成时再付清余额。

在多位医生的全心照顾下，巴托克的病情暂时稳定下来。在美国作曲家与出版社协会的持续捐助下,他在6月底动身前往位于纽约州塞瑞纳克湖（Saranac Lake）的疗养院。在年初闪现的那一阵忽隐忽现的创作火花此时燃烧成火焰,他于10月回到纽约时,已经完成了《乐队协奏曲》(Concerto for Orchestra)的总谱。每个人对此大感振奋，他谱写的这首五乐章乐曲是他对朋友和同事的忠诚与慷慨所能做的最好回馈。“协奏曲”一词用在这里有巴罗克时代的意味,巴托克解释他之所以选择这个标题,乃是“因为它倾向于以竞奏或独奏的方式,来处理一件或一组乐器”。他把这五个乐章的整体设计形容为“从第一乐章的严峻与第三乐章的阴郁，逐渐转变到肯定生命的末乐章”。

这首曲子震撼了库塞维茨基，巴托克欢喜地写信告诉魏尔海敏・克里尔：

他说这是近25年来，最好的一首交响乐（包括他的偶像肖斯塔科维奇的作品在内)!

巴托克觉得自己身为作曲家的价值远不及肖斯塔科维奇的成就。《乐队协奏曲》第四乐章中的“被打断的小夜曲”——一首令人晕眩的匈牙利情歌——被闯入的粗

厉铜管乐声所盖过（有一种说法认为，这听起来像是“一帮粗暴吵闹的醉汉”），接着是一段平庸的市集音乐，仿作了肖斯塔科维奇的第七交响曲。

虽然巴托克的活动受到医生的严格限制，但是，巴托克还是说服他们，让他到波士顿出席 1944 年 12 月的首演，他在此时写下：

我们已经确定，在接下来的三年中会有一份还不坏的收入。

要取得并汇寄欧洲的版税仍旧困难重重，但是他的英国出版社代理人拉尔夫·霍克斯（Ralph Hawkes）作了安排，不管未来的销售与版税如何，每年都付给巴托克 1400 美元。

接着又有一项委托作曲，让巴托克心里很愉快。梅纽因（Yehudi Menuhin）此时已安然走过他的“神童”时期，而且稳稳地建立了成功的国际演奏声誉。他选了巴托克的小提琴协奏曲来演奏，他演奏的这首曲子和第一小提琴奏鸣曲让巴托克听得目眩心驰。

他真是一位大艺术家……这是很令人高兴的事，一位年轻的艺术家会对引不起大众兴趣的当代音乐感兴趣。他喜爱当代音乐——因为它是必要的——而且演奏当代音乐。

梅纽因对这位有病在身的作曲家的支持与拥护，不只停留在“喜欢以及演奏”他的音乐上。他们两人刚认识不久之后，梅纽因委托巴托克创作一首小提琴独奏奏鸣曲，他在巴托克创作的过程中，还提供了许多实际演奏上的有用建议。

巴托克为躲避纽约的寒冬，在医生的建议下，到气候比较温和、位于北卡罗来纳州的艾施维尔（Asheville）休养。从各个方面来看，这对他都是有好处的。

我现在觉得很好，我没有发烧，体力已经恢复，我能去山里的森林中散步。是的，我开始爬山（当然是非常小心）。我的体重在 3 月是 87 磅，现在则是 105 磅。



巴托克生前最后几张照片之一

他不但为梅纽因完成了奏鸣曲，还开始了有关罗马尼亚民族音乐的庞大科学研究工作，在本杰明·苏考夫（Benjamin Suchoff）孜孜不倦的努力下，并随着维克多·巴特继任纽约巴托克历史文献资料馆的受托人，这项研究最后于 1967 年出版问世。

对可怜的狄塔来说，这

是极具考验的时刻。她除了和丈夫搭档演奏钢琴之外，并不是职业钢琴家，而他们搭档演奏钢琴的那段日子也早已结束。她因被迫与巴托克分离而感到痛苦，此时又因为儿子彼得被美国海军征召入伍而更显孤独。彼得在电机工程训练课程结束之后，被征召去巴拿马投入战局。他们卖掉了在里维戴尔(Riverdale)的寓所，并在巴托克住院期间搬入伍德罗饭店(Woodrow Hotel)。未来的局势发展还很不确定，所以他们无法果断处理永久住所的问题。在朋友的帮助与鼓励下，狄塔迁入位于纽约西区的一个小公寓，这成为他们在美国最后的住所。

眼前的健康与经济问题的焦虑稍减，他们开始转而关注欧洲的事务、他们国家的命运以及留在家乡的亲朋好友。他们听到一些断章取义又互相矛盾的报道，让他们深深记挂而焦虑不安。

1944 年的后半年，他们重新建立起有规律的日常生活。他们又到塞瑞纳克湖度假，巴托克的健康有了奇迹似的好转，而且稳定了好一阵子。1945 年 2 月，巴托克感染了肺炎，但即使这次感染也被新发明的神奇药剂青霉素治愈。

夏天时，他们受邀前往位于加利福尼亚州的阿尔马(Alma)和梅纽因一起度假，但是巴托克在临行前突然觉得他受不了这样的长途旅行，而且狄塔也感到身体不适。因此，他们再去塞瑞纳克湖，巴托克在那里完成了第三钢琴协奏曲，而他为威廉·普里姆洛斯(William Primrose)所作的中提琴协奏曲也在进行之中。

彼得8月自军中解甲返乡,到避暑地来与父母会合,但原本愉快的团聚却在骤然间变成灾难。巴托克的病情急转直下,全家因此在9月初赶回纽约。他先在家里休养了一两个星期,并继续谱写钢琴协奏曲。9月21日,他被送进西区医院进行输血,注射葡萄糖急救,但这些急救措施只延长了几天的生命,巴托克于9月26日溘然逝世。

他的第三钢琴协奏曲是送给妻子狄塔的离别礼物,除了最后十七小节尚未配器之外,其他部分都已完成。他的朋友蒂波·塞立(Tibor Serly)根据中提琴协奏曲的钢琴草稿,构写了一个可以演奏的版本。第七弦乐四重奏则只有摘记。

当巴托克疲惫的心灵与瘦弱的身躯被重病淹没时,他对医生喃喃低语道:

我临终时,还有这么多东西在脑里,我只对此感到遗憾。

11

后　　记

巴托克是个孤独寂寞的人。在他音乐生涯的早期，他那种耿直与顽固的性格已然成形，这使他除了很少真正很亲近的朋友以外，获得的崇敬多于关心。从20世纪20年代早期以来，他就对自己所具有的作曲家气质深信不疑，而且他也很清楚自己的时代终将来临。匈牙利学者班斯·萨布西（Bence Szabolcsi）把巴托克与公众的关系和贝多芬的情况相提并论。和贝多芬一样，巴托克的新作品常让大众听不懂而恼火，然后，这些作品为大众接受之后，更新的作品又会被认为故意标新立异，比不上早期的作品。他在美国所写的作品，如《乐队协奏曲》与第三钢琴协奏曲，竟然受到某些乐评家与音乐家的轻视与嘲笑，这尤其令他难以接受，这次依据的是所谓的“商业主义”。他们说巴托克已经软化，而且在迎合美国大众的口味，但是，仅仅以他的小提琴独奏奏鸣曲就足以推翻他们这种虚妄的观念。他在离开匈牙利以前所谱写的作

品，如著名的小提琴协奏曲和嬉游曲，其实就已经展现出那种简单、直接与光芒四射的特质。把它们谴责为廉价的通俗主义，纯粹是出于知识分子的势利。如果我们退一步，从整体上来看巴托克的作品，就能看出它犹如一道拱门——从《科苏特交响曲》的浪漫铺陈到第三钢琴协奏曲的不假矫饰、平近易解。拱门的顶点是他在 40 岁至 50 岁期间所写的极其刺耳且不和谐的作品，这道拱门约略横跨了《神奇的官员》与第四弦乐四重奏两部作品。照这样看来，他在“古典”时期中与日俱增的清晰与透彻，自然而且必然地导向最后的这段美国时期。

巴托克去世之后，在音乐学家之间有关他的研究蔚为壮观，尤以在匈牙利为然。他们花了一年左右的时间，但是孜孜的探索并没有什么新的发现。1981 年，贝拉·巴托克历史文献资料馆成立，并成为隶属匈牙利科学院的一个永久性部门。巴托克百岁冥诞时，巴托克博物馆在布达佩斯札朗街（Csalan Street）开馆，这里是巴托克一家 1932 年至 1940 年的住所。人们似乎用尽了所有想得到的角度来分析他的音乐，其结果有时很让人吃惊。在尔诺·列特凡（Ernö Lendvai）令人赞赏的研究中——1971 年所写的《贝拉·巴托克；他的音乐分析》（Béla Bartók; An Analysis of his Music），他发现巴托克的许多作品恰好符合我们在希腊与埃及建筑中所观察到的一种特殊现象——黄金分割比例。虽然没有人能够否认这个数学现象，但是有些著名学者宣称，这纯属巧合，并非刻意的安排。

像调性主轴（Tonal axes）、七声音阶（heptatonic scales）和所有其他用来分析巴托克音乐的名词远远超出这本传记的范围。有兴趣的读者可以参考《新格罗夫音乐与音乐家辞典》（The New Grove's Dictionary of Music and Musicians）中，由拉斯罗·松费（Laszlo Somfai）执笔的关于巴托克的研究结果摘要。

1930 年，德国音乐学家艾德温·冯·德·努尔（Edwin von der Null）是第一个开始认真分析巴托克音乐的人。我们最好把巴托克当时对此事的意见牢记在心：

……尽管有认真的努力，但直觉在这种事情上扮演的角色远超过我们所能想像。我所有的音乐以及配器和声这个问题要视我的直觉与情绪而定。你问我为何写下这一段音乐，这个问题并不妥当。我只能回答，我写下我所感觉到的东西。让音乐为自己说话，它说的话绝对足以阐明自己。

巴托克的国际声誉在 20 年代后期才真正建立起来，所以他的音乐并不是决定了 20 世纪欧洲音乐走向的音乐运动的因素之一。因此，他并没有建立或留下任何“学派”，他以个人生活上所抱持的孤独理想主义来追求音乐生涯。巴托克深受音乐会听众的喜爱，这在 20 世纪的大作曲家中，恐怕是无人能及的，而其他著名的大作曲家(甚至更伟大）却较为学者与音乐家所喜，而不受一般大众的重视。说来似乎也有点奇怪，巴托克不妥协、不让步



巴托克之墓

的知识训练，居然未受研究地方民谣的专家学者的鼓励，他们竟然会拒巴托克于门外。但是,巴托克赢得了大众对他真正的爱戴，而其他音乐家却让音乐会观众闻之却步。这确实可看出一个人伟大的程度，在所有受到认可的 20 世纪前半叶的音乐大师中，巴托克能够以最具共通性的陈述来表达他的乐念。他和巴赫、贝多芬一样，拥有极为罕见的天赋，能够直接表达最复杂的思想与情感,这样直接的表达,在听者听来是无须解释的。

悲哀的是，巴托克的音乐在他死后所享有的温暖沟通，他在生前却极少经历到。他的音乐显然占了他的生活的绝大部分，因此他从中获得了少有人能享受的纯净快乐。在他的生命行将结束之际，他又怅然渴望回到匈牙利,“我希望能回到故乡,而且是永远地”。1944 年底，苏联成立的匈牙利临时政府推选他为“不在场”(in absentia)的成员。

现代的匈牙利传记作者倾向于把巴托克遭遇到的困难归咎于两次世界大战期间控制匈牙利的反动势力。但是，巴托克也曾同样严厉地谴责成立于 1919 年、昙花一

现的左派议会政府：

保守主义和官僚政治不曾像现在这般猖獗。议会政府和过去的资产阶级政府一样心胸狭窄。

因此，即使巴托克的健康良好，我们还是怀疑他是否会在战后苏联控制的政权下愉快地担任公职。他很早就已决定要走他自己的路，决定不再和自我谴责、妥协以及变化无常的官方认同有瓜葛。布西与霍克斯音乐出版公司的主管恩斯特·罗斯（Ernst Roth）的话或许比任何人都要来得简洁有力：

生于且长于这样纷乱不安的时代是他的不幸，他最终还是被纷扰不安所淹没。